جامعة البعث

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

البنية السردية في روايات خيري الذهبي «الزمان والمكان»

بحث لاستكمال مستلزمات الماجستير في اللغة العربية وآدابها شعبة الدراسات الأدبية

إعداد

الطالبة صفاء المحمود

بإشراف

أ.د غسان مرتضى

٢٠٠٩-٢٠١٠

قُدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربيـة وآدابهـا فـي اختصاص الدراسات الأدبية من كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة البعث.

This thesis was submitted as a full filment of the requirement of the degree of master in Arabic (literature student). From the faculty of arts and humanities، Al-baath University.

جامعة البعث
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

تصريح

أصرح بأن هذا البحث – البنية السردية في روايات خيري الذهبي «الزمان والمكان» - لـم يسبق أن قبل للحصول على أي شهادة، ولا هو مقدم حالياً للحصول على شهادة أخرى.

التاريخ: / /٢٠٠٩

الطالبة

صفاء المحمود

declaration

I declare that this research; Narrative Structure in khairy AL-thahabi's Novels "time and place،" has never been accepted to get any certificate and now. It is not presented to get another certificate.

Candidate
Safaa al-Mahmood

جامعة البعث
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

شهادة

نشهد بأن العمل الموصوف في هذه الرسالة هو نتيجة بحث قامت به المرشحة صفاء المحمود بإشراف أ. د. غسان مرتضى الأستاذ في قسم اللغة العربية من كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة البعث.

وأي رجوع إلى أي بحث آخر في هذا الموضوع موثق في النص.

التاريخ: /   /٢٠٠٩

الطالبة	**المشرف على الدراسة**
صفاء المحمود	**أ.د غسان مرتضى**

Certificate

We here by certified that the work described in this Thesis is the result of Author s own investigation under thw supervision if professor Gassan Mourtada in the department of Arabic faculty of arts and humanities، University of Al-baath، and any reference to other researches work has been duly as knowledge in the text.

Professor	Candidate
Gassan Mourtada	Safaa al-Mahmood

مخطط البحث

البنية السردية في روايات خيري الذهبي (الزمان والمكان)

المقدمة

أولاً: مسوغات البحث - منهجه - أقسامه:

ينصب اهتمامنا في هذا البحث على ثلاثية التحولات ((حسيبة))[1]، ((فياض))[2]، ((هشام أو الدوران في المكان))[3] للروائي العربي السوري **خيري الذهبي**، ويتركّز على دراسة عنصرين أساسين من عناصر البنية السردية في هذه الروايات هما عنصرا المكان والزمان السرديان. ومن يتتبع الإنتاج الروائي للكاتب يجد دونما عناء أن فيه مرحلتين مختلفتين، الأولى هي مرحلة ما قبل ((التحولات))، والأخرى هي المرحلة التي تبدأ مع صدور الرواية الأولى من ثلاثية التحولات ((حسيبة)). واختلاف هاتين المرحلتين إنما يشير قبل كل شيء إلى تحول واضح في طريقة الكتابة الروائية، وتعامل جديد مع تقنيات النص الروائي ومكوناته التي تنهض بمقولات النص الأدبي، مما أضفى على كلِّ مرحلة طابعها الخاص، ولعلّ تناول الكاتب لعنصر المكان روائياً كان الأكثر عرضة للاختلاف والتغير بين المرحلتين.

صدرت للكاتب **خيري الذهبي** قبل ثلاثية التحولات مجموعة روايات هي بالترتيب:

((ملكوت البسطاء)) [4] و((طائر الأيام العجيبة))[5] و((ليال عربية))[6] و((المدينة الأخرى))[7].

وقد تميزت هذه المرحلة الروائية بتجريب أشكال تقنية مختلفة في الكتابة الروائية مثل:

- توظيف التقنيات السردية الحديثة في القص مثل التلاعب الزمني والمزج بين الأزمنة واستخدام الأساليب التعبيرية الجديدة فظهر استخدام المونولوج الداخلي – على سبيل المثال - في رواية ((ملكوت البسطاء)) بصورة جلية ، وظهرت تقنية تعددية الأصوات في رواية ((المدينة الأخرى)).

- البقاء ضمن إطار الشكل التقليدي للسرد، كما يظهر في رواية ((طائر الأيام العجيبة)).

---

١ خيري الذهبي، التحولات، حسيبة، منشورات الأولى للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٣

٢ خيري الذهبي، التحولات، فياض، منشورات الأولى للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٣

٣ خيري الذهبي، التحولات، هشام أو الدوران في المكان، منشورات الأولى للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٣

٤ خيري الذهبي، ملكوت البسطاء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٥

٥ خيري الذهبي، طائر الأيام العجيبة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٧

٦ خيري الذهبي، ليال عربية، منشورات دار الكلمة، ط١، ١٩٨٠

٧ خيري الذهبي، المدينة الأخرى، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٥

- استلهام الأشكال التراثية، ولاسيما شكل القص في ألف ليلة وليلة، وهذا ما ظهر واضحاً في رواية ((ليالٍ عربية)).

- عدم الاهتمام بالمكان الروائي بوصفه عنصراً بنيوياً فاعلاً، له حضوره السردي وأبعاده الدلالية، فهو لم يعد كونَه مسرحاً للأحداث وحاملاً لها، وظهر ذلك خاصةً في الروايات الثلاث الأخيرة، وقد آثر الكاتب غالباً إغفال التسمية المرجعية للمكان، دون وجود غايات سردية تسوغ ذلك.

وتبرز بناء على ما سبق أهمية الثلاثية بوصفها عملاً روائياً وظّف التقنيات السردية السابقة مراوحاً بين الاستفادة من التراث ومن الحداثة في آنٍ معاً، وافتتح أسلوبا جديداً في التعامل مع المكان الذي يبدو في الثلاثية ذا مرجعية واضحة، له فاعليته السردية وحضوره الدلالي المهيمن في كثير من الحالات، مما يرتقي به عن أن يكون مجرد ديكور فقط أو مسرحاً للحدث الروائي.

وقد شكّلت الثلاثية مفصلاً ربطَ ما سبقها من أعمال الذهبي بما لحقها ولم ينقطع عنها في بنية مكوناته السردية، ولذلك شكلت محوراً أساسياً لدراسة الفضاء الزمني والمكاني في روايات الذهبي اعتمدناه وانطلقنا منه، ولا يعني ذلك أنّنا أغفلنا ما سبقها وتجاهلنا ما بعدها، بل يعني أنّنا صوبنا جهدنا باتجاه العمل الأكبر والأكمل الذي يحتوي ويكثّف أهم السمات السردية للزمن والمكان روائياً.

وبعيداً عن أهمية الثلاثية في السيرة الروائية للكاتب، فإن لها أهميتها في السيرة الروائية عموماً، إذ تأخذ مكانها في السياق التاريخي للرواية السورية، هذا السياق الذي تميز بظهور روايات مفردة أو متعددة الأجزاء طلعت عبرها أسئلة الرواية والتاريخ وأسئلة الوثيقة والتناص وتعددية اللغات والأصوات والتراث السردي وإعادة قراءة ما كان في الأمس القريب أو البعيد قراءة نقدية تتوخى المساهمة في قراءة الحاضر والمستقبل[1]. وقد كان لثلاثية **الذهبي** تعاملها الخاص مع هذه القضايا، ويهدف بحثنا إلى توضيح جانب منه فيما يتعلق بعنصري الزمن والمكان السرديين.

تشكّل الثلاثية عملاً متكاملاً، يجري فيه تسليط الضوء على مرحلة من التاريخ السوري تبدأ مع أوائل العشرينيات، لتغطي قرابة نصف قرنٍ، وتهتم الثلاثية برصد التحولات

---

١ انظر: مجموعة كتاب، أدباء مكرمون، /٢٨/ الروائي خيري الذهبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦ ، من بحث لـ نبيل سليمان بعنوان: خيري الذهبي في تحولات حسيبة ، ص ١٥٠

الاجتماعية والسياسية عبر رصدها لتحولات الشخصيات الروائية، وما تنسجه من علاقات بما حولها.

لم يحظَ أدب **الذهبي** بدراسة نصيةٍ وافيةٍ، لكنه حظي فضلاً عن التناول الصحفي الانطباعي غالباً[1]، بدراسات من نوع آخر ربما كان البعد الإيديولوجي هاجسها الأكبر، كما كان شأن النقد الروائي المنصرف إلى العناية بالمضمون دون الشكل في العمل الأدبي، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر ما ورد عند الناقدين **نبيل سليمان وسمر روحي الفيصل**[2] من دراسات نقدية تناولت بعض روايات **الذهبي** في فترة مبكرة، ونستثني ما قدمه الناقد **سمر روحي الفيصل** في كتابه «الرواية العربية: البناء والرؤيا» [3] الذي قدم فيه مقاربة لبعض الجوانب المهمة في البنية السردية لرواية « **فياض**» وهي الجزء الثاني من ثلاثية «التحولات».

وقد صدر عن اتحاد كتاب العرب كتاب «أدباء مكرمون» [4] الذي يختص بتكريم الروائي **خيري الذهبي**، وجمِعت فيه أهم المقالات التي تناولت أعماله الأدبية، وقد اتجهت هذه المقالات إما إلى توصيف عام للبنية السردية لإحدى روايات **الذهبي** أو لبعضها، وإما إلى تركيز البحث على جانب معين من جوانب البنية السردية في رواياته، وهذه المقالات على أهميتها لم تستطع ضمن الحدود الضيقة التي وضِعت لها الاستفاضة في كثير من القضايا. وقد ظلّت بسبب من هذا أو ذاك أعمال **الذهبي** بحاجة إلى دراسة أكبر في غير جانب.

يتّخذ بحثنا المتعلق بدراسة عنصري الزمن والمكان السرديين، من المنهج الوصفي المستند إلى نظرية السرد منطلقاً أساسياً له، فهو يوظّف مقولات السردية محاولا تحليل النص الأدبي بصورة موضوعية تنطلق من داخل النص الأدبي، وليس من خارجه، دون الأخذ بأحكام مسبقة أو إضفاء أية أحكام قيمة، وهذه الدراسة الوصفية تقوم على ملاحظة الظاهرة ووصفها ثم تحليلها ثم استخراج النتيجة وتعميمها ضمن الحدود المناسبة لذلك.

---

١ نذكر من ذلك مقالة للكاتب عبد الرحمن الحلبي بعنوان «السقوط في المدينة الأخرى»، جريدة البعث السورية، عدد ٦٨٠٦، ١٩٨٥، ص ٨.

٢ انظر: سمر روحي الفيصل، ملامح في الرواية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩، ص٥٥ وما بعدها، وانظر أيضاً: نبيل سليمان، الرواية السورية ١٩٦٧- ١٩٧٧، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢، ص١٩١ إلى ص ١٩٩.

٣ انظر: سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣، ص ١٠٨ وما بعدها.

٤ مجموعة كتاب، أدباء مكرمون، /٢٨/ الروائي خيري الذهبي...

وقد قُسم البحث إلى مقدمة وبابين وخاتمة تتضمن أهم النتائج التي تم التوصل إليهـا، أما المقدمة فانطوت على قسمين: الأول هو مسوغات البحث ومنهجه وأقسامه، والآخـر هـو مقدمات نظرية تتناول ثلاث قضايا أساسية لانطلاق الدراسة وهي نظرية الـسرد، ومكونـات البنية السردية، وجدلية العلاقة بين الزمن والمكان السرديين.

أما الباب الأول فوضعنا له عنواناً: الفضاء المكاني في ثلاثية التحولات، حيث تناولنا أولاً لمحة عن المتون الروائية المدروسة توضح مضامينها الأساسـية. وتحـدثنا ثانيـاً عـن مجموعة من القضايا المكانية التي تلامس المكان وهي أهمية المكان في النص السردي، مـن المكان إلى الفضاء، معاني الفضاء، علاقة المكان بالعناصـر الـسردية الأخـرى، الوصـف المكاني وفيه بيان لأهمية الوصف للمكان والفرق بين الوصف والسرد وذكر لأهـم وظـائف الوصف في النص السردي.

أما القسم الثالث من الباب فقد وجهنا عنايتنا فيه إلى التطبيـق متـسلحين بـالمقولات النظرية السابقة، فتم استخراج الفضاءات الجزئية البارزة في الثلاثية وهي ستة عشر فـضاء جزئياً، قمنا بتقصي ملامحها وتحليل بنيتها وصولاً إلى الخصوصية التي اتسمت بها.

واختص القسم الرابع من الباب بسمات الفضاء المكاني في كل من الروايات المدروسة انطلاقاً من رؤية شمولية إلى الفضاءات الجزئية التي احتضنتها النصوص، ثم أفردنـا حيـزاً أسميناه: نظرة كلية إلى الفضاء المكاني في ثلاثية التحولات، كثّفنا فيه أهم ما اتّسم به الفضاء المكاني للروايات عامةً. وانصرف القسم الخامس من هذا الباب إلى تسليط الضوء على علاقة الفضاء بالشخصيات، وقد رأينا أنها تنضوي تحت ثلاثة أنواع من العلاقات:

١- علاقة الانتماء. ٢-علاقة التماهي مع الفضاء. ٣- علاقة النفور التي قد تتطـور إلى انسلاخ كلي عن الفضاء.

وكان عنوان الباب الثاني من هذه الدراسة: الفضاء الزمني في ثلاثية التحولات، وقـد استُهلّ بمدخل نظري، ثم تحدثنا في القسم الأول عن الترتيب الزمني العام للروايات الـثلاث، وفصلنا القول في القسم الثاني في المفارقتين الزمنيتين: الاسترجاع والاستشراف، متحدثين عن أنواع الاسترجاع ومحركاته وكيفية توظيفه في الثلاثية، ثم أنواع الاستـشراف وخـصوصيته وأهم الأشكال التي اتخذها في الثلاثية.

وتتبعنا في القسم الثالث من هذا الباب الحركات السردية الأساسية في الروايات وهـي المشهد والوقفة والحذف والإجمال. وتم الحديث عن المشهد من ناحية التعريف به، ثم تحديـد سماته في الثلاثية بصورة عامة ثم بصورة خاصة في كل رواية على حدة، ثم اتجهنـا إلـى

الوقفة فعرفنا هذا المصطلح وبينا أنواع الوقفات التي نصادفها في النص السردي، وهي وقفات للتعليق تكون خارج الزمن السردي أو وقفات وصفية، وذكرنا أهم السمات التـي تمتـع بهـا الوصف في الثلاثية، ثم انتقلنا إلى الحذف وعرفنا به وبأنواعه وأماكن وروده في الروايـات. وانتهى الحديث عن الحركات السردية بالإجمال، حيث انتقلنا بعد التعريف به إلى رصد أهـم حالات توظيفه في الثلاثية.

وكان القسم الرابع والأخير من الباب الثاني مخصصاً لبحث التواتر السردي، فوضحنا هذا المصطلح، وبينا ما استقر من أنواعه في السرد، وتحدثنا عن إشكالية دخولـه فـي بـاب الدراسة الزمنية لدى البعض، وانصرفنا بعد ذلك إلى نوعي التـواتر: الحكايـة التكراريـة، والحكاية الترددية، فعرضنا لهما بالاعتماد على النصوص المدروسة، وتتبعنا أهـم الوظـائف التي أُنيطت بهما في تلك النصوص. وانتهى البحث بقائمة من المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها لإنجاز الدراسة، ثم خاتمة تتناول أهم النتائج التي تم التوصل إليها.

وأخيراً، إذا كان من غايات العمل النقدي التوصل إلى حقائق العمل الأدبي، فإن مـن نافل القول أن هذه غاية بعيدة المنال، فالحقيقة في الأدب لها وجوه متعددة، ومستوياتٌ متنوعة قد تختلف إليها السبل، وتتباين طرائق الكشف عنها، وليس مهماً أن نصل إلى جوانـب هـذه الحقيقة ووجوهها كافةً بقدر ما هو مهم أن نحاول الاقتراب منها. ولعلّنـا نـصيب إذ نقتـبس كلمات **لتودوروف** يوضح فيها أحد معاني الحقيقية وهو الكشف، يقـول: ((عنـدما نـصطدم بالتحليل المقنع للنص يتولّد لدينا انطباع مفاده أننا أمسكنا بحقيقته، لكن الواقع أننـا يمكـن أن نكون قد اقتربنا فقط من تلك الحقيقة <...> * فالحقيقة هي الأفق الذي نتحرك باتجاهه، وليست نهاية الطريق))[١].

وكلّي أملٌ أن يكون الأفق الذي تراءى بعيداً أمام عيني فسعيت في اتجاهه هـو أفـق الحقيقة، وإنّي لأعتذر مسبقاً عن هناتٍ أو أخطاء ربما وردت في هـذه الدراسـة، وأتوجـه بتقديري وامتناني إلى أستاذي المشرف لما أغدقه علي من صبر وعلم، وإلى اللّجنة الكريمـة التي ستأخذ على عاتقها عبء قراءة هذا العمل وتقييمه.

---

* تدل هذه الإشارة على ما تم حذفه من قبلنا ضمن المقبوسات وذلك بغية الاختصار والتركيز على الأهم.

١ اقتبسنا هذه الفقرة من حوار مع تزفيتان تودوروف ترجمة أنور أحمد إبراهيم، مجلة فصول، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد ٧٠ / شتاء ربيع ٢٠٠٧، ص ٢٥

ثانياً: مقدمات نظرية:

أ- نظرية السرد:

الرواية كما هو معروف نوع من أنواع السرد، وحري بنا حين نتحدث عن الرواية في ضوء نظرية السرد أن نتذكر أمرين، الأول أن نظرية السرد كانت قد حلّت محل نظرية الرواية في النقد الأدبي، والفرق بين هذه وتلك حسب ما يوضح صاحب كتاب ((نظريات السرد الحديثة)) ليس قضيةً عموميةً فقط بل قضية تغير في النتائج التي ترتّبت عن تغير في تحديد ما يدرس وعن استخدام تعريفات وأدوات جديدة للتعامل مع المسرودات[1]، أما الأمر الثاني فهو الإلمام بكون انبعاث السرد في الغرب قد تزامن مع موت الرواية الواقعية، إذ لم تعد العدة النقدية الخاصة بالنقد الواقعي مؤهلةً لدراسة ما سمي بالرواية الجديدة التي انبعثت في أوربا ورواية ((ما وراء التخييل)) التي انبعثت في أمريكا[2]، لكن هذا لا يعني بالطبع أن نظرية السرد لا يمكنها التعامل مع نصوص واقعية أو غير واقعية بل يعني أن صفة واقعية أو غير واقعية لم تعد مطروحةً في هذا السياق، وفقدت أهميتها مادام المقصود بها نعت مضمون العمل الأدبي وإعطاءه الأفضلية على الشكل فنظرية السرد تتجه إلى تحليل الشكل الأدبي بوصفه حاملاً للمعنى، وبوصفه المعطى الذي صيغ من خلاله المعنى.

والسردية هي فرع من فروع الشعرية poetics التي تسعى بدورها إلى معرفة القواعد العامة التي تنظّم ولادة كل عمل أدبي[3]، وبالتالي فالسردية هي ((العلم الذي يعنَى بمظاهر الخطاب السردي أسلوباً وبناء ودلالةً)) [4]. ويشير **عبد الله إبراهيم** في كتابه ((موسوعة السرد العربي)) إلى أنه أول من استخدم مصطلح السردية بوصفه مقابلاً للمصطلح الأجنبي Narratology وذلك في رسالته للدكتوراه موضحاً أن المصدر الصناعي في العربية يدل على حقيقة الشيء وما يحيط به من الهيئات والأحوال كما أنه ينطوي على خاصيتي

---

١ انظر: والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٨، ص ١٥

٢ نفسه،انظر: ص ٣٣

٣ انظر: تزفيتان تودوروف، الشعرية...، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، منشورات دار توبقال، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٩٠، ص ٢٣.

٤ عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٢، ص ٩

التسمية والوصف معاً، والسردية برأيه هي المصطلح الأكثر دقة الذي يحيل علـى مجموعـة الصفات المتعلقة بالسرد والأحوال الخاصة به والتجليات التي تكون عليها مقولاته.[1]

وقد كانت نظرية السرد حصيلةً لجهود متعددة بدءاً من إنجازات الشكلانيين الـروس وفي مقدمتهم **فلاديمير بروب،** ومروراً بإسهامات البنيويين الكبيـرة التـي تممهـا وأغناهـا المشتغلون بعلم الدلالة، وفي مقدمتهم **غريماس.** تبدأ الباحثة **نبيلة إبراهيم** حديثها حول **بروب** قائلةً: «إنه بحق **فلاديمير بروب**» [2] مختصرةً بهذه الجملة جليل ما قدمه هذا العالِم في مجـال البحث الأدبي طبقاً للنظرية الشكلانية التي نادت بأن النص الأدبي ذو طبيعة خاصـة ولهـذا يجب عزله عن سائر المؤثرات الخارجية ثم التعرف إليه من خلال توصيفٍ لطبيعته الأدبيـة الخاصة بصورة موضوعية [3]. وتتجلى أهمية الأبحاث التي قدمها **بروب** كما توضح الباحثـة بأنها كانت «المحاولة الأولى لوضع قواعد عامة للقص الخرافي الجمعي»[4]. وقد حدد **بـروب** في كتابه «مورفولوجية الحكاية الخرافية»[5] إحدى وثلاثين وظيفة أساسية تم استخراجها مـن استقراء عدد كبير من الحكايات الخرافية الروسية.

أسهم الشكلانيون في وضع الأساس النظري للسرديات، فهم الذين دعوا إلـى إظهـار الخصوصية الأدبية أو أدبية الأدب، في حين كانت الدراسات الأدبية في النصف الثـاني مـن القرن التاسع عشر «تستند إلى المقاربة التكوينية والكشف عن طرائق نشوء الأعمال الأدبية، مما كان يفضي إلى تقليص أهميتهـا الأدبيـة لحـساب الاعتبـارات النفـسية والاجتماعيـة والتاريخية، بحيث كانت الدراسة الأدبية وقتها ركاماً من الفلسفة وعلم النفس والتاريخ وعلـم الجمال» [6]. لقد أصبح الأدب من وجهة نظر الشكلانين، حصيلة لمجموع الفروق التي تميزه من الواقع، وهذا ما يمنحه أدبيته وليس تعبيره عن الواقع أو محاكاته له، ومن هنا كان قـولهم بمبدأ التغريب الذي قُصِد به الاختلاف عما هو معتاد والابتعاد عن المألوف في العمل الأدبي.

١انظر: عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيـروت، ط١، ٢٠٠٥، ص ١٠

٢ نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، منشورات مكتبة غريب، القاهرة ، ص١٦

٣ نفسه،انظر: ص١٦

٤ نفسه، ص١٦

5 انظر: فلاديمير بروب، مورفولوجية الحكاية الخرافية، ترجمة: إبـراهيم الخطيـب، منـشورات الـشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط – الدار البيضاء، ١٩٨٦

٦ عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص ٢٦

وقد أهمل الشكلانيون أهمية الواقع في نشوء الأدب، وأهملوا أيضاً دور المؤلف معتبرين أنه أداة لكتابة العمل الأدبي فقط(١)، ولا قيمة لسيرته الذاتية خارج كونها حقيقة أدبية(٢).

ونظراً لما سبق فقد اتُهم الشكلانيون بالشكلية، هذه التسمية التي أتت من خصومهم لتصمهم بالانحياز إلى الشكل دون المضمون(٣). لكن الإسهامات النوعية المهمة التي قدمها الشكلانيون الروس لم تصل إلى الغرب بصورة وافية قبل الخمسينيات من القرن الماضي، حين تُرجمت مقالاتهم إلى الفرنسية عام ١٩٦٥على يد أحد النقاد البنيويين وهو **تزفتيان تودوروف،** فكان لهذه المقالات تأثير كبير في النقاد البنيويين الفرنسيين أمثال **جيرار جينيت ورولان بارت** وغيرهم... وقد اتجه هؤلاء البنيويون المتأثرون بالمبادئ اللسانية، إلى دراسة النص الأدبي انطلاقاً من التزامنية أي تحليل النص في سكونيته، بعيداً عن صاحبه أو الوسط المحيط به(٤). ورأى هؤلاء أنّه ((كما يتعين على الألسنية أن تكون قادرة على تعليل جمل لم تلفظ بعد، فكذلك على البويطيقا* أن تفسر القواعد التي تتحكم في الأعمال الأدبية التي لم تُكتب بعد))(٥) وبذلك تكون النصوص الأدبية المختلفة أمثلة تسترشد بالقواعد العامة للبويطيقا أو الشعرية، وتؤكدها خلال صياغات متعددة ومتباينة. ورأى البنيويون مستفيدين أيضاً من اللسانيات أن مؤلف النص يجب إقصاؤه أثناء تحليل النص الأدبي، وذهب بعضهم إلى أبعد من ذلك، ولا سيما **رولان بارت** الذي قال بموت المؤلف في مقالته التي تحمل هذا العنوان مشيراً إلى ما كان للمؤلف من هيمنة على كتب التاريخ الأدبي والسير التي تترجم حياة الكتاب وحوارات المجلات وإلى أن صورة الأدب في الثقافة المألوفة قد ركزت بشكل جائر على

---

١ انظر: عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق... ص ٢٧

٢ نفسه،انظر: ص ٢٩

٣ انظر: مجموعة مؤلفين، نظرية المنهج الشكلي... ص١٥.

٤ انظر: حميد لحمداني، بنيه النص السردي من منظور النقد الأدبي، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص١٢.

* البويطيقا والشعرية وفن الشعر والإنشائية تؤدي جميعها معنى واحداً هو Poetics، وقد استخدمت لفظة البويطيقا عند أكثر من باحث مثل عدنان بن ذريل في مرجع مذكور والسيد إبراهيم في كتابه: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، منشورات دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨. أما لفظة الإنشائية فقد استخدمت حسب ما يقول الباحث محمد القاضي في تونس بينما استخدمت الشعرية في المشرق العربي والمغرب الأقصى، انظر: محمد القاضي، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، دار الجنوب، تونس، ١٩٩٧.

٥ عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق... ص ٧٦.

المؤلف وشخصيته وتاريخه وأهوائه[1]. وقد وضع الدارسون البنيويون استناداً إلى النمـوذج اللّغوي نماذجهم السردية التي حللوا خلالها النصوص السردية حسب الوجهة التي اختاروهـا. ومن المهم هنا الإشارة إلى أن القول بوجود بنية مجردة تتحكم قواعدها في إنشاء النـصوص الأدبية المختلفة لا يعني إلغاء فرادة هذه النـصوص أو تجـاوز خـصوصيتها، إنّمـا يعنـي استخلاص الخصوصية عبر الطريقة التي يعمد إليها الكاتب في صياغة عناصر البنيـة فـي النص الأدبي.

وإذا أردنا أن نلم بانجازات البنيويين في هذا المجال، فإن ذلك سـيؤدي إلـى ركـام تنظيري معمق لسنا بصدده، وإنما بغيتنا أن نضع نصب أعيننا مهاداً نظرياً عاماً يبين جوهر النظرية التي نرغب أن نسترشد بها في معالجة عنصرين بنائيين من عناصر البنية الـسردية هما الزمن والمكان.

وهنا نجد أنفسنا أمام سؤال هو ما الجدوى من الأخذ بمبادئ وتنظيرات علـم الـسرد البنيوي إذا كان النقد الأدبي في الغرب قد تجاوز البنيوية إلى ما بعدها، وإذا كان الكثير مـن دعاة البنيوية قد انقلبوا عليها مثل **رولان بارت** التي استعاض عن النقد بالتعليق، وبدراسة مـا أسماه لغزية النص أي ما ينطوي عليه من شفرات ورموز[2]، ولا بد للإجابة عن هذا السؤال من القول إن البنيوية قد قدمت إنجازات لا يمكن لأحد إنكارها أو تجاهلها في علـم الـسرد، والباحث في فن القص لم يعد يستطيع التعويل على المصطلحات التـي كانـت سـائدة قبـل البنيوية، أي إنّنا ربما نستطيع أن ((نضيف إلى علم السرد، ونغير فيه بل وننقد وننقض بعض مفاهيمه ومصطلحاته، لكن من المحال أن نمحوه من الذاكرة النقدية)) [3] فضلاً عـن أن كـل نظرية من النظريات النقدية تقدم إسهاماتها دون أن تكون نهائية أو كاملة، لكن هناك ما يبقـى وينجح في بعض الجوانب، ومن هنا تكون استفادتنا من نظرية السرد المستندة إلـى المـنهج الشكلاني والبنيوي تنظيراً وممارسةً، تبنياً لطريقة تروم الإحاطة بجانب من جوانـب العمـل الأدبي قد تختلف إليها السبل.

ولا بد من الإشارة إلى بعض المصطلحات السردية التي تشكل حجر الأسـاس فـي الدراسات السردية، ومن ذلك التمييز بين السرد بمعناه الخاص والعام، أما المعنى العام فهـو

---

١ انظر: رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء ، ط١، ١٩٩٤، ص١٦-١٧.

٢ انظر: عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق... ص ٨٣.

٣ جيرالد برنس، المصطلح السردي ((معجم المصطلحات))، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣ ص٨.

يدل على مجموعة التقنيات التي تجعل من العمل الأدبي نصاً أدبياً والمعنى الخاص يدل على ما يجعل النص سرداً يتميز عن الوصف أو الحوار[1].

ومن المصطلحات الأساسية مصطلحا المتن الحكائي والمبنى الحكائي اللذان ربما كانا أعظم الإنجازات في هذا الباب، ويرجع الفضل في وضعهما إلى الشكلانيين الروس الذين ميزوا بين المصطلحين فقد عرفَ المتن الحكائي « بأنه مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل» [2]، والمبنى الحكائي ُيعرف بأنّه « يتألف من نفس الأحداث بيد أنّه يراعي نظام ظهورها في العمل»[3]، ويحدد **جيرار جينيت** في كتابه الشهير «خطاب الحكاية» ثلاثة مفاهيم رئيسة هي (الحكاية، القصة، السرد) ويطلق اسم القصة على المدلول أو المضمون السردي، واسم الحكاية على الدال أو النص السردي نفسه واسم السرد على اتحاد الدال والمدلول، ويسميه أيضاً الفعل السردي المنتج، ويقر بأن الحكاية التي تم شرحها على أنّها النص الدال هي المقصودة بالدراسة لأنّها المستوى الوحيد الذي يعرض نفسه للتحليل المباشر في النص[4].

ب- مكونات البنية السردية:

لما كان الفعل السردي فعلاً تواصلياً فإن البنية السردية لمنجز حكائي ما لا تتشكل إلا بتضافر العناصر المكونة الثلاث التي هي: الراوي، المروي، المروي له، والراوي أو السارد هو الشخص الذي يقوم بالسرد « وهناك على الأقل سارد واحد ماثل في مستوى الحكي نفسه مع المسرود له»[5].

وبذلك يكون المروي له أو المسرود له هو الشخص الذي يسرد له أو يتوجه إليه السرد والمروي هو شكل العمل الأدبي ومضمونه اللذان يؤسسان السرد كما بينا من منظور **جينيت** والذي يشكل فيه النص السردي « الشكل » وجهه القابل للتحليل.

وقد تحركت الجهود النقدية متناولة عناصر البنية السردية السابقة مع اختلاف مستويات الدراسة واتجاهاتها وأولوياتها، فهناك من اهتم بالجانب الوظيفي والدلالي في السرد،

---

١ انظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي «معجم المصطلحات»...ص ١٤٤ وما بعدها.

٢ مجموعة مؤلفين، نظرية المنهج الشكلي... ص١٨٠.

٣ نفسه، ص ١٨٠.

٤ انظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية «بحث في المنهج»، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلّي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ط ٢، ١٩٩٧، ص ٣٨.

٥ نفسه، ص١٥٨.

وهناك من اعتنى بمظاهر الخطاب اللساني، وهناك من وجه عنايته إلى تقنيات العمل الأدبي وطرائق تقديمه[1].

وإذا كان **فلاديمير بروب** في كتابه «مورفولوجيا الحكاية» قد درس الوظائف الأساسية التي تتحكم ببنية السرد من خلال تقصيه للحكايات الخرافية الروسية، فإن «**تزفيتان تودوروف**» في كتابه «الشعرية» قد جعل للعمل الأدبي ثلاثة مظاهر يدرس من خلالها هي المظهر اللفظي والتركيبي والدلالي، متناولاً تحت باب المظهر اللفظي مقولات الصيغة والزمن والرؤى والصوت، بينما تناول **جيرار جينيت** في «خطاب الحكاية» ثلاثة أركان أساسية في السرد هي: الزمن والصيغة والصوت.

ج- جدلية العلاقة بين الزمن والمكان السرديين:

إن الحديث عن الزمن والمكان في بنية السرد يقتضي التأكيد دوماً على العلاقة التي تربط بينهما، كما أن دراسة كل منهما منفرداً لا يمكن أن تستغني عن دراستهما بوصفهما عنصرين فاعلين مؤثرين في العناصر السردية الأخرى وخاضعين بدورهما للتأثير. فهما في نهاية الأمر ركنان من أركان العملية السردية يستمدان قيمتهما وأهميتهما من شبكة العلاقات التي ينسجانها بينهما أولاً، وبين كل منهما وباقي تلك الأركان والمكونات السردية ثانياً.

ويضعنا الحديث عن جدلية العلاقة بين الزمن والمكان السرديين أمام تساؤل هو: لماذا نسعى إلى الزمن والمكان السرديين معولين على تلازمهما وأهميتهما؟ ونعبر في الإجابة عن هذا السؤال عن اهتمام حيال هذين العنصرين الكونيين الممثلين في الأدب في تلازمهما وجدليتهما التي تعبر عن اختلافهما بقدر ما تعبر عن توحدهما في كل واحد.

إن نظرتنا إلى الزمن وشعورنا به كنظرتنا إلى شيءٍ متسامٍ جبارٍ قادرٍ على الفعل بالأشياء والبشر متحرك في مسار سرمدي لا يعطّله أو يغيره شيء، أما المكان فهو ثابت لا يتحرك يرى ويلمس وينفعل به من قبل الزمن، ومع ذلك فالزمن مفتقر إليه ليرسل من خلاله إلينا دلائل وعلامات وجوده.

إن اصطلاح «الزمكان» - الذي تمت ترجمته إلى العربية عن **ميخائيل باختين** - يدل دلالة واضحة على « العلاقات الجوهرية المتبادلة بين الزمان والمكان المستوعبة في الأدب استيعاباً فنياً» [2].

---

١ انظر: ناهضة ستّار، بنية السرد في القصص الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣، ص٨٠.

٢ ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠، ص٥

ويرى **باختين** أن ما يحدث في الزمكان الفني هو اتحاد وانصهار علاقـات الزمـان والمكان في كل واحدٍ ندركه فنياً. ويجعل للزمان والمكان أهمية جنسية جوهرية إذ يوضح أن الجنس الأدبي وأنواعه يتم تحديدها من خلال الزمكان بالذات[(١)].

وإذ تتضافر الأمكنة لخلق الفضاء الجغرافي للنص السردي، يكتسب المكـان صـفاتٍ خاصةً، ويصبح ذا أهمية متعددة المستويات، لا تجعل من الحركة الـسردية نتاجـاً لمجـرى الزمن الحكائي والسردي فحسب بل تجعله نتاجاً لهـذين العنـصرين ((نتاجـاً لتـضافرهما، لتصارعهما، لتقاربهما، لتباعدهما، ولكل حركتهما الشاملة التي تجـوس المـساحة والمـسافة الروائية)) [(٢)].

وقد تباينت الجهود النقدية التي تناولت هذين العنصرين، واستحوذ العنصر الزمني في البداية على الاهتمام الأكبر حتى إن بعضهم رأى أن معظم الكتّاب الذين أسهموا إسهاماً جديراً بالذكر في مجالهم قد انشغلوا بالزمن إلى حد كبير وقدموا جهوداً كثيرة في معالجـة الـزمن أدبياً، بل إن الاهتمام بالزمن وصل إلى حد القول إن ماهية الجدل الذي دار بـين التقليـديين والتجريبيين في الرواية الحديثة تتمحور بمعظمها حول الزمن[(٣)].

وحين تحدث **باختين** عن الزمكانات الروائية الثلاثة القديمة في كتابه سـالف الـذكر، أعطى الأهمية الأولى للزمن وجعله العنصر الرئيسي في الزمكان الروائي. وقد نوهت **سـيزا قاسم** قبيل شروعها في تحليل المكان في ثلاثية **نجيب محفـوظ** إلى أن الرواية فن زمني فـي المقام الأول[(٤)].

ويبدو أن هذا الانشغال الفني بالزمن السردي لم يكن إلا صدى لانشغال واقعي بالزمن الطبيعي الذي أرق الإنسان منذ القديم وعبر عنه الفلاسفة والشعراء والأدباء أيـضاً، فهنـاك الكثير من القصص التي ظهرت حسب ما يوضح إنريكي أندرسون، لتقدم الـزمن موضـوعاً رئيساً لها وتحاول أن تنزع عنه ماهيته وصفات الاستمرارية واللارجعة والتتابع فيه[(٥)].

---

١ انظر: ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية...ص٦.

٢ حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي ((المتخيل والهوية في الرواية العربية))، منشورات المركـز الثقـافي العربي، بيروت- الدار البيضاء ط١، ١٩٧٧، ص٦٥.

٣ انظر: أ.أمندلاو، الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، منشورات دار صادر، بيروت،١٩٩٧، ص٢٠

٤ انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، منشورات الهيئة المـصرية العامـة للكتاب، ١٩٨٤، ص٧٤

٥ انظر: إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة: النظرية والتقنية، ترجمة علي إبـراهيم علـي منـوفي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠، ص٢٥٣

وقد استطاع المكان أن يحظى لاحقاً باهتمام كبير، ربما مهدت لـه دراسـة **باشـلار** المعروفة ((جماليات المكان)) وقد ظهر في النقد العربي الحديث كثير من الكتب التـي أخـذت تركّز في بحثها على المكان وتحاول أن توفيه حقّه نذكر منها: ((جماليات المكان في الروايـة العربية)) **لشاكر النابلسي**، و((بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخـصية)) لـ ـ: **حـسن بحراوي**، و((شعرية الفضاء السردي)) لـ : **حسن نجمي**، و((الفضاء الروائـي)) لـ ـ : **عبـد الرحيم مراشدة**، و((شعرية المكان في الرواية الجديدة)) لـ : **خالد حسين حسين** وغيرها...

الباب الأول

الفضاء المكاني

في

ثلاثية ((التحولات))

أولاً- لمحة عن مضامين الروايات الثلاث:

يتركّز جهد البحث في هذا الباب على دراسة الفضاء المكاني لثلاثية ((التحولات)) للكاتب **خيري الذهبي** وسنقوم قبل المباشرة بالتحليل بإعطاء لمحة عن المضامين الأساسية للمتون الروائية المدروسة.

١- ((حسيبة))

تتناول رواية ((حسيبة)) تحولات مجموعة من الشخصيات، وفي مقدمتهم **حسيبة**، بالتوازي مع تحولات وطن خلال فترة تمتد من منتصف العشرينات تقريباً حتى الخمسينات، وتبدأ الرواية عالمها بحضور **حسيبة** مع أبيها، **صياح** المسدي إلى الشام قاصدين بيت **حمدان الجوقدار** للاحتماء لديه من الفرنسيين، ونعرف من الاسترجاعات التي يصوغها السرد أنهما قادمان من الجبل، بعد أن انفض الثوار، ولم يبقَ إلا **صياح وحسيبة** والقلّة القليلة. يستقبل **حمدان** اللاجئين، مغتبطاً بقريبه البطل الذي سيغدو أسطورة الحارة، ويسعى الجميع إلى التقرب منه، لكن **صياحاً** يخيب آماله بعزلته وصمته، وتقود الأقدار **حمدان** إلى **حسيبة** ليلةَ أرقَ وخرج إلى باحة الديار فرآها تقطف العنب، ويقرر أن يتزوج بها. ويصبح **صياح** مساعداً **لحمدان** في دكانه في منطقة القنوات، وتنعم **حسيبة** بالاستقرار والراحة فترةً، لكن المحن ما تلبث أن تتوارد عليها، فيسافر **صياح** إلى فلسطين مجاهداً، ثم يستشهد هناك، ويموت ذكورها الخمسة، ولا يبقى من أولادها إلا **زينب**، ثم يموت **حمدان** وتموت **خالدية** أخته الصديقة ومعلمة حسيبة. ويحضر **فياض الشيزري** إلى بيت **حسيبة** ملتجئاً، بعد أن اتّهم بقتل الزعيم الوطني **عبد الرحمن الشهبندر**، وتحبه **حسيبة**، لكنه يحب **زينب** ابنتها ويتزوجان، وتتجاوز **حسيبة** بصعوبة بالغة هذه المحنة، ثم تقنع **فياضاً** بفتح دكان **القنوات**، ويقبل، لكنّه يتسبب عدة مرات في إفلاس الدكان، ويذهب إلى فلسطين لقتال اليهود تاركاً **حسيبة وزينب وهشاماً** الابن. تجابه **حسيبة** واقعها الجديد، وتصنع مملكة الجوارب التي تزدهر وتمتد، لكنها تتقوض إثر مجموعة من التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي أدت إلى حلول آلة الغزل الكهربائية محل الآلة القديمة. يبتعد **هشام** في هذه الأثناء عن عالم البيت، ويعقد صداقة مع **زيدان** تاجر السلاح، وتنقذه **حسيبة** وتأخذه إلى مدرسة داخلية، لكنه يفر منها، وهكذا تتلقّى **حسيبة** آخر الصدمات التي تنتهي بها الرواية.

لا يمكن أن ننسى خطين فرعيين يتقاطعان مع خط السرد الأساسي، الأول يحكي حكاية **خالدية** أخت **حمدان** المرأة المطلقة التي تعيش مع أم أرملة في بيت مجاور لبيت **حسيبة**،

تحب **خالدية عبده الرسام** الأجير وتسعى إليه، ثم تتزوجه مطيحةً بكل ما يعترضها من عقبات ورفض، لكن **عبده** يتزوج امرأة أخرى بعد أن صار تاجراً غنياً، وتعود **خالدية** محطمة القلب إلى بيتها القديم.

أما الخط الثاني فيسرد حكاية **مريم** الجارة والصديقة لكل من **خالدية وحسيبة**، والتي تتزوج من **عبده** الفوال الذي يقتل بناته الأربع خوفاً من العار، وتنجو الأخيرة بعد موته برصاص أثناء منع التجول. تشارك **مريم حسيبة** في مملكة الجوارب التي تقيمها وتعمل مع ابنتها فيها إلى أن تنهار.

٢- ((فياض)):

تتناول هذه الرواية حياة **فياض** منذ أن كان طفلاً عمره عشر سنوات إلى أن اعتزل كهلاً في البادرائية، ندخل عالم الرواية ونحن على علم ببعض مراحل حياة **فياض** التي أشارت إليها الرواية السابقة ((حسيبة))، فالروايتان تتقاطعان في كثير من الأحداث. يتبنى **روجيه** الضابط الفرنسي وزوجته **ماتيلد فياضاً**، حيث يعثران عليه وهو يرعى قطيعه الصغير بين أنقاض قلعة شيزر، ثم يرسلانه إلى مدرسة السان جوزيف في بيروت ليحصل على التعليم. وبعد أن ينال شهادة البكالوريا يرسلانه إلى باريس لإتمام دراسته العليا في الكيمياء، ينشأ **فياض** في بيت **روجيه وماتيلد** نشأة فرنسية ويكون له صلات واهية مع وطنه الأم سوريا، وموقف سلبي من الثورة السورية ومن الثوار الذين يراهم مجرد أشقياء لا أكثر، إلى أن يلتقي في السنة الثالثة من دراسته الجامعية **بإياد** الشاب السوري الوطني الذي يجره شيئاً فشيئاً إلى عروبته، ويقوي فيه انتماءه الوطني ويفلح في ذلك، ويتغير **فياض** من الشاب الذي يتصيد الفتيات الفرنسيات بحكاياته عن الشرق الأسطوري إلى الشاب الباحث عن هويته بين أحياء دمشق، وفي مقهى النوفرة وهو يستمع إلى ((سيرة الظاهر بيبرس)) من الحكواتي، وأخيراً ينفّذ **فياض** مع **إياد** عملية تفجير لإحدى الدوريات الفرنسية بواسطة لغم أرضي صممه الاثنان، ‘يفتضح أمر العملية ومنفذيها و‘يسجن كل من **إياد وفياض**، ويتسبب ذلك بانقطاع علاقته **بروجيه وماتيلد** اللذين يعرف فيما بعد أنهما سافرا إلى فرنسا، يتجه **فياض** بعد خروجه من السجن إلى الكتابة في الصحف ثم ينشئ جريدته الخاصة، لكنه بعد سلسلة من المقالات يتم إحراق جريدته ثم يتهم بقتل معلمه الشهبندر، فيلجأ إلى بيت **حسيبة** للاختباء فيه، وهنا تعود الأحداث التي عرفناها في رواية ((حسيبة)) إلى الظهور، حيث يتزوج **فياض** من **زينب** ابنة **حسيبة** وينجبان **هشاماً**، ويعمل **فياض** في دكان الجوقدار، ثم يزور **منصور الأحمد** الصديق

القديم ويقنعه بالذهاب معه إلى فلسطين لتحريرها من اليهود، يقوم **فياض** مع **منصور** بعملية تفجير مبنى الهاغانا في القدس الغربية، و'يعثر عليه جريحاً عند الخطوط الإسرائيلية العربية، فيؤسر وتتبادله السجون إلى أن ينتهي سجيناً في سجن قلعة **صلاح الدين** في دمشق، يبقى فيه إلى أن يأتي **إياد** ويتعرف عليه ويصحبه خارجاً، يصر **فياض** على الاعتزال ويذهب إلى البادرائية حيث يقضي بقية حياته أثناء ذلك يكتب مذكراته لابنه **هشام** ويتركها وصية له. وتنتهي الرواية كما بدأت بزيارته **لنجدت** مرافق **روجيه** السابق وسؤاله عن مصير العصافير التي كان **نجدت** يربيها. وهناك خط يوازي الخط الروائي السابق يتعلق بالأمير **أسامة بن منقذ** ومقتطفات من حياته وصداقته مع **أندرونيكوس** الأمير اليوناني الذي التجأ إليه.

٣- ((هشام أو الدوران في المكان))

تبدأ هذه الرواية بعودة **هشام** إلى بيت الجوقدار باحثاً عن الكنز الذي أخبرته أمه ((**زينب**)) يوماً، أنّه سيجده مدفوناً تحت البلاطة في بيت المونة، وما إن يزيح **هشام** البلاطة حتى تندفع الأشباح خارجة من بيتها وهي أشباح الماضي التي تأخذ بمساكنته في البيت، يعتزل **هشام** الناس، ونعلم أنه عائد من غربته في ألمانيا بعد أن أمضى هناك زمناً وتزوج، وأنجب وأصبح كاتباً مشهوراً، ودخل إلى السجن بعد قتله ابنته، وينتهي به الأمر معتزلاً في هذا البيت، ينجح أصدقاء **هشام** القدامى بإخراجه من عزلته لإلقاء بعض المحاضرات في المركز الثقافي الذي تعمل فيه **لينا**، ويتعرف **هشام** إلى **لينا**، التي تصاب بعدوى الأشباح، وتحاصرها شخصيات ماضيها فتلجأ إلى **هشام** ويقيمان معاً في البيت الجوقداري وتبدأ الأشباح الخاصة بالطرفين بالتناوب في الظهور، ولكل شبح قصة 'تسرد عبر الاسترجاعات الكثيرة في الرواية وتتداخل الحكايات وتتفرع إلى حكايات أخرى، ولا تكتمل إلا بانتهاء الرواية. تخبرنا الاسترجاعات عن ماضي **هشام** النضالي وسجنه في الوطن وأزمة ((أنا مره)) التي كان يعيشها والتي كانت سبباً في هربه خارج الوطن حيث أكمل دراسته وتعافى من هذه العقدة على يد **أولغا** المحللة النفسية التي تزوجها فيما بعد، وتبرز شخصيات من الماضي مثل **بهجة** الذي كان أحد القائمين على المدرسة الدينية التي تعلم فيها **هشام** في الطفولة، وقد تطور بهجة من أجير فران إلى شيخ ومعلم يرعب الطلاب في المدرسة ويهددهم، وتبرز أيضاً شخصية **وداد** بنت **مريم** جارة **هشام** وصديقته التي أحبها الشيخ **بهجة** وطاردها، إلى أن تزوجها وهربت منه، والشيخ **شكري** الذي أحب **هشاماً** وعلمه الكثير من الأشياء عن الحياة والموجودات أثناء دراسته في المدرسة الشرعية فكان حضوره ملطفاً لحضور الشيخ بهجة ومعيناً عليه، ونتعرف أيضاً إلى قصة **لينا** مع طليقها **سمير** ثم قصتها مع **صلاح** وصديقه

غسان الرسام، ومن الحكايات الاسترجاعية أيضاً قصة **هشام** مع **حسان** الكاتب العربي الذي التقاه في مؤتمر لكتاب البحر المتوسط، وأخذه معه إلى ألمانيا ليساعده في نشر كتبـه هنـاك، وتنتهي إقامة **حسان** في بيت **هشام** بعد تطور الأحداث إلى قيام **هشام** بقتل ابنته حين فاجأهـا مع عشيقها الألماني في غرفة النوم، وذهابه إلى السجن. يتبادل **هشام** و**لينا** حكايات الماضـي ولا يستطيعان التخاص من الأشباح التي تقف حائلاً بينهما إلا بإعادة الأشباح إلى مكانها الذي خرجت منه تحت البلاطة فيعيدها **هشام** إلى مكانها بمساعدة **لينا** وتوحي نهاية الرواية ببدايـة جديدة وحياة جديدة بعد تجاوز الماضي.

هذه هي الخطوط العريضة للمتون الحكائية للروايات في ثلاثية التحولات. ولا بد لنـا قبل الولوج في التحليل من وضع بعض المقدمات النظرية التي تمهد للجانب التطبيقي وتعضده بالمبادئ الأساسية التي ينطلق منها ويرتكز إليها.

وإذا كان الفضاء السردي في ثلاثية التحولات هو مركز اهتمامنا فلا بد لنا مـن إلقـاء الضوء على بعض القضايا المتصلة به في نظرية السرد.

ثانياً- قضايا المكان:

أ- أهمية المكان في النص السردي:

اختلفت طريقة توظيف المكان في الرواية الحديثة في الغرب، مما أدى بالتالي إلى اختلاف في أهميته بوصفه مكوناً روائياً بنيوياً ودلالياً، وينطبق هذا على الرواية العربية، ففي حين كانت الرواية التقليدية تحصر حاجتها إلى المكان في كونه مؤطّراً للأحداث الروائية ومسرحاً لها، صار المكان في الرواية الحديثة مشاركاً أساسياً في خلق المعنى وباعثاً له، بل إنّه ((قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله)) [1].

وبذلك تخطّى المكان وظيفته الإيهامية التي تنحصر في الإيهام بالواقع من خلال تأطير الأحداث إلى وظائف أعمق، من شأنها أن تحدد جنس الكتابة النصية وطبيعتها واتجاهها في كثير من الأحيان ((حتى إن الخطاب النقدي بدأ يشير إلى نصوص مكانية وغير مكانية في الأدب المعاصر))[2].

ومن الضروري أن نتذكر أن المكان هو عنصر من عناصر البنية السردية لا يمكن أن يؤدي وظيفته المرجوة إلا من خلال العلاقات التي يبنيها مع سائر المكونات السردية الأخرى مؤثّراً فيها أو متأثّراً بها على حد سواء، ولذلك فإنه ((بقدر ما يصوغ المكان هذه العناصر يكون هو أيضاً من صياغتها، وتلتحم كل العناصر المكونة للنص الروائي وتكتمل الوحدة العضوية للعمل)) [3].

وإضافةً إلى ما سبق فإن المكان السردي يتمتع بخاصية تميزه من المكان الواقعي المرجعي من جهة ومن المكان في الفنون الأخرى من جهة أخرى، وهي خاصية خلقه من خلال اللغة، وإعطائه جميع المزايا التي تستطيع اللغة أن تزوده بها.

---

١ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء، الزمن، الشخصية، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، نقلاً عن بورونوف، ص٣٣.

٢ خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة ((الخطاب الروائي لادوارد الخراط نموذجاً، كتاب الرياض، عدد(٨٣)، أكتوبر - منشورات مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض ٢٠٠٠، ص٦.

٣ حسني محمود، من بحث بعنوان: المكان في رواية زينب – الواقع والدلالات، مجلة الموقف الأدبي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، عدد ٣٤٣، ١٩٩٩، ص٤٧

ب- من المكان إلى الفضاء:

كان من أهم ثمرات هذا الاهتمام النقدي بالمكان التفريق بين المكان والفضاء وجعلهما مصطلحين متمايزين. وعلى الرغم من تنبه بعض الباحثين العرب إلى هذا الاختلاف في وقت مبكر نسبياً، فقد أدى شيوع المصطلح الأول «المكان» في النقد العربي إلى استخدامه دون تمييز على المستوى الإجرائي التطبيقي كما نجد لدى **سيزا قاسم** في دراستها للمكان في كتاب «بناء الرواية» حيث تعترف بوجود **مستويين** من المكان الأول «محدد يتركز فيه مكان وقوع الحدث، والآخر أكثر اتساعاً يعبر عن الفراغ المتسع الذي تتكشف فيه أحداث الرواية»[(١)].

وقد أخذ عدد من الباحثين ومن بينهم **عبد الملك مرتاض، حسن نجمي، عبد الرحيم مراشدة** وغيرهم على الروائي **غالب هلسا** ترجمته لكتاب **غاستون باشلار** بـ «جماليات المكان» بدلاً من الفضاء [(٢)].

أما جوهر الفرق بين المصطلحين فهو دلالة مصطلح «المكان» على المكان الواحد المنفرد في العمل السردي، ودلالة الفضاء على مجموع الأمكنة التي تظهر في العمل السردي كله وتشكل مسرحاً له.

ويؤكد الباحثون أن التفريق بين هذين المصطلحين في مجال النقد الأدبي كان إحدى نتائج الإنجاز العلمي الذي أحدثته نظرية النسبية **لآينشتاين** الذي حدد الفضاء بأنه ينطوي على المكان والزمان والحركة.[(٣)]

والفضاء إذاً أعم من المكان، ليس لأنه يشمل أمكنة الرواية جميعها فقط، ولكن لأنه يشير إلى « ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، وإن كان أساسياً، إنّه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المحدد والمجسد، لمعانقة التخييلي والذهني ومختلف الصور التي تتسع لها

---

١ سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، منشورات الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٨٤، ص٧٦،٧٥

٢ انظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء... ص٤٢، عبد الرحيم مراشدة، الفضاء الروائي، الرواية في الأردن نموذجاً، منشورات وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، ٢٠٠٢، ص٥٥، عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة عدد /٢٤٠/، منشورات المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨، ص١٤١، ١٤٢.

٣ انظر: عبد الرحيم مراشدة، الفضاء الروائي – الرواية في الأردن نموذجاً... ص٢٤٥.

مقولة الفضاء»[1]. إضافة إلى أن دلالة مفهوم الفضاء تتسع لتشمل «الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة ولوجهات نظر الشخصيات فيها»[2].

لكن كلمة الفضاء التي حظيت بالشيوع أخيراً، لم تحظَ بالإجماع، فقد فضل الباحث **عبد الملك مرتاض** على سبيل المثال، كلمة «الحيز» على كلمة «الفضاء» موضحاً أن مصطلح الفضاء من وجهة نظره قاصر بالقياس إلى الحيز لأنّه يستلزم معنى الخواء والفراغ، أما الحيز فينصرف استعماله إلى «النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل...»[3].

وقد اعترض **عبد الرحيم مراشدة** على مصطلح الحيز الذي اختاره **عبد الملك مرتاض** مبيناً أن هنالك نوعين للفضاء، الأول خاص يحتوي على الجزئيات والأشياء مع الحيز الذي تشغله، والثاني عام يحيل إلى علاقة الشيء الملموس بالأشياء من حوله متجاوزاً الحيز الذي يشغله، وهذا ما يجعل مصطلح «الحيز» قاصراً في نظره، وغير قادر على الإيفاء بالمعنى المراد.

وإذا كنّا قد تحدثنا عن الفضاء بمعناه المكاني، فإن هناك معاني أخرى لابد من الإشارة إليها.

ج- معاني الفضاء:

ظهرت كلمة الفضاء **Space** في النقد الأدبي بدلالات متعددة، وكانت هذه الدلالات محصورة في الأنواع الآتية:

١- **الفضاء الجغرافي:** وهو الذي أشرنا إليه بالحديث السابق، يشمل مجموعة الأمكنة التي تظهر في النص السردي.

٢- **الفضاء النصي:** وهو ذو أبعاد مكانية، لكنّه يتعلق بالمكان الذي تشغله الكتابة على الورق، وكيفية تنظيم الفصول والغلاف وتصميمها، وغير ذلك.

٣- **الفضاء الدلالي :** ويرتبط بالدلالة التي تخلقها اللغة في النص.

---

١ سعيد يقطين، قال الراوي: البينات الفضائية في السيرة الشعبية، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء ط١، ١٩٩٧، ص ٢٤٠.

٢ سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا... ص ٧١.

٣ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية... ص ١٤١.

٤- **الفضاء كمنظور:** ويشير إلى وجهة النظر أو الطريقة التي ينظر من خلالها الكاتب إلـى عالمه الحكائي[١].

وستتوجه عنايتنا إلى الفضاء بمفهومه المكاني الذي يشير إلى أمكنة الرواية جميعها، بتجلياتها كافة دون أن يكتفي بالمستوى الجغرافي، آخذين بعين الاعتبار وجود فضاءات خاصة جزئية سيتم تتبعها في النص السردي.

د- علاقة المكان بالعناصر السردية الأخرى:

قلنا إن المكان السردي عنصر بنيوي تتجلى أهميته الحقيقية في النص من خلال جملـة العلاقات والتفاعلات التي يقيمها مع العناصر الأخرى في السرد، وتبرز فـي مقدمـة هـذه العلاقات علاقته بالزمن السردي، وقد تمت الإشارة إلى أن مقولة الفضاء التي انتقلـت بعـد ظهور نظرية النسبية إلى الحقل الأدبي والنقدي، هي تأكيد جديد على التلازم المعقـود بـين الزمن والمكان، فقد أصبحا معاً جزءاً من الفضاء السردي عامةً والروائي خاصةً كمـا هـو شأنهما في الفضاء الواقعي، إذ لم يعد ممكناً أن نتخيل فضاء الرواية دون تخيل الزمن الـذي ينبني من خلاله. فالزمن أصبح البعد الرابع للمكان مما يعني أن حضور أحدهما يعني بالـضرورة حضور الآخر.

وإذا كان الزمن مرتبطاً بالأفعال والأحداث التي تعرض خلال السرد فإن المكان يرتبط أكثر ما يرتبط بالوصف وهذا ما يؤكده **حسن بحراوي** بقوله: «في البناء السردي يكون التعبير الأمثل عن المكان من خلال الوصف بينما يرتبط الزمن بالأفعال (الأحداث) التي تُعرض مـن خلال (السرد) »[٢].

ويرتبط المكان إضافةً إلى ذلك مع الشخصيات بعلاقة متينة، فهو لا قيمة له إذا لم يحفل بشخصياته التي تمنحه المعنى، وتسهم في إغنائه بالدلالات من خلال العلاقات المختلفة التي قد تدخل فيها هذه الشخصيات مع المكان كعلاقات التنافر أو الحياد أو الانتماء[٣].

ومن الجلي أن التأثير المتبادل بين الشخصية والمكان، يجعل كلاً منهما خاضعاً للآخـر في تحديد الكثير من سماته، كما أن المكان يدخل في علاقة مباشرة مع الحدث، فهو عنـصر من العناصر المكونة للحدث، بل إن مجرد الإشارة إلى المكان تجعلنا ننتظر قيام حدث ما [٤].

---

١ انظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي... ص٥٣ وما بعدها.

٢ سيزا قاسم، بناء الرواية... ص٧٦.

٣ انظر: خالد حسين حسين، الشعرية المكان في الرواية الجديدة... ص١١٠وما بعدها.

٤ انظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي... ص٣٠.

وهناك أيضاً وجهة النظر التي يقودها الراوي أو إحدى الشخصيات المشاركة في السرد والتي لا يمكن إدراك المكان السردي إلا من خلالها، فقد 'ينقل إلينا المكان عبر وجهة نظر موضوعية حيادية لا تتدخل فيها ذاتية الناقل ولا نعرف فيها عن المكان إلا طابعه الهندسي والطبوغرافي، أو عبر وجهة نظر ذاتية يكون الناقل فيها شخصية مشاركة بالسرد تبرز فيها علاقة المكان بإنسانه بكل ما يكتنفها من مشاعر وأفكار تتدخل في رسم صورة المكان، أو عبر وجهة نظر مركبة من الرؤيتين الموضوعية والذاتية، حيث تبرز ملامح المكان الطبوغرافية ومكوناته المختلفة إضافة إلى علاقة المكان بالإنسان الذي يخترقه(1).

هـ - الوصف المكاني:

لقد أشرنا إلى أن الوصف هو الأداة المثلى التي تُستَخدم للتعريف بالمكان في النص السردي، وفي الحقيقة فإنه من غير الممكن الحديث عن المكان دون التطرق إلى الوصف، لأن الوصف هو الذي يدخلنا إلى تفاصيل المكان بأشيائه وظواهره وجزئياته، ويحيطنا علماً بأسراره، جاعلاً منه كياناً نابضاً ليس بمكوناته فقط بل بدلالاته الناتجة عن خضوعه لأبعاد بنيوية ودلالية ورمزية (2).

وإذا كان من الصعوبة أن نفصل الزمن والمكان السرديين، بسبب تلازمهما الشديد واستدعاء أحدهما الآخر، فإن كلاً من السرد بمعنى توالي الأفعال أو الأحداث، والوصف كأداة تعبر عن المكان، يصعب فصلهما أيضاً، وما الحديث عن أحدهما دون الآخر إلا بغرض الدراسة والتحليل.

وقد نستطيع الحصول على بعض المقاطع الوصفية المستقلة عن السرد، لكن السرد لا يمكن أن يوجد خالصاً مستقلاً عن الوصف(3). وإمكانية استقلال الوصف لا تعني بالطبع إمكانية قيام نص سردي معتمد على الوصف وحده، لأن النص السردي ناشئ من التحام السرد والوصف. أما تداخل السرد بالوصف فيشكل ما يسمى بالصورة السردية التي تعرض الأشياء متحركة، في مقابل الصورة الوصفية التي تعرض الأشياء في سكونها(4).

والشائع أن في الوصف تعطيلاً للزمن السردي، فهو « عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث المتجردة من الغاية والقصد في وجودها المكاني عوضاً عن الزمني،

---

1 انظر:خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة... ص114 وما بعدها.

2 انظر: نفسه، ص77.

3 انظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي... ص 78.

4 انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية،... ص81، 82.

وأرضيتها بدلاً من وظيفتها الزمنية، وراهنيتها بدلاً من تتابعها))[1]. بل إن هناك من يرى أن الوصف يوغل في دائرة المكانية على حين يدخل السرد في دائرة الزمنية[2].

والحقيقية أن الوصف لا يفترض دائماً وقفةً زمنية كما أشار إلى ذلك أكثر من باحـث. فقد رأى **جيرار جينيت** مثلاً أثناء دراسته لرواية **بروست** ((البحث عن الزمن المفقـود)) ((أن الحكاية البروستية لا تتوقف عند موضوع أو منظر دون أن يوافق ذلك التوقف توقفاً تأملياً من البطل نفسه، وبالتالي لا تفلت القطعة الوصفية أبداً من زمنية القصة))[3].

والوصف نوعان حسب ما تشير إليه **سيزا قاسم**، فهو إما وصـف تـصنيفي يحـاول الإحاطة بالشيء وتجسيده بكل حذافيره دون تصوير إحساس المتلقي وموقفه منه، وإما وصف تعبيري يتناول أثر الشيء الموصوف في الشخص الذي يتلقاه[4].

وللوصف وظائف ينهض بها في النص السردي هي:

الوظيفة الزخرفية، وفيها يكون الوصف إيقافاً لزمن السرد، وعنصراً طارئاً عليـه، ولا تكون له أهمية على المستوى الدلالي للنص بل يكون لوجوده غاية تزيينية تريح المتلقي مـن تتابع الأحداث.

والوظيفة التفسيرية: وهي تقضي بأن يكون الوصف في خدمة القصة وعنصراً أساسياً في النص السردي، يضيء ويكشف جوانب لها علاقة بالمكونات السردية الأخرى.

والوظيفة البنائيـة التي لا يقتصر الوصف فيها على كونه عنصراً تزيينياً في النص بل يتجاوز ذلك إلى ترسيخه بوصفه عنصراً ضرورياً لبناء السرد لا يمكن الاستغناء عنـه بـل يكون وجوده شرطاً أساسياً لمعرفة المكان والشخصيات.

وأخيراً **الوظيفة الإيهامية**، التي تمارس دور الإيهام بالواقع من خلال وصف الأشـياء والتفاصيل بشكل يحيل إلى وجودها في العالم الخارجي[5].

---

١ جيرالد برنس، المصطلح السردي... ص٥٨.

٢ انظر: محمد عبد المطلب، بحث بعنوان: تداخلات الرؤية والسرد والمكان في رواية هالة البدري: ((منتهى))، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عدد ٤، ربيع ١٩٩٨، الجزء الثاني، ص ٣١٧

٣ جيرارجينت، خطاب الحكاية... ص١١٢.

٤ انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية... ص٨١.

٥ للاطلاع على هذه الوظائف بشكل مفصل راجع: حميد لحمداني، بنية النص السردي مـن منظـور النقـد الأدبي... ص ٧٩ - سيزا قاسم، بناء الرواية... ص٨١-٨٢ - خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة... ص١٣١- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي... ص ١٧٦.

ثالثاً- مكونات الفضاء المكاني في ثلاثية التحولات:

ظهرت في الثلاثية مجموعة من الفضاءات الجزئية التي شكلت مكونات الفضاء الكلي فيها وكان من أبرز هذه الفضاءات:

١- البيت الجوقداري:

- رواية ((**حسيبة**))

يشكّل فضاء البيت الجوقداري البؤرة المركزية في الفضاء الكلي لرواية ((**حسيبة**))، فهو يجذب إليه معظم الأحداث، وتخترقه أغلب الشخصيات، ليكون مسرحاً لتحولاتها وصراعاتها وأفعالها وشريكاً فيها بآنٍ واحد. أما مكوناته الرئيسية، فيطالعنا وصف عام لها في موضع متأخرٍ من الرواية، فنعلم أن البيت فيه: ((مربعان كبيران وغرفة ضيوف وإيوان وفرنكة وباحة يجول فيها الخيال وبحرة يستطيع السباحة فيها خمسة رجال، وشجرة مسك بكل ما تلقيه من ورقٍ يابسٍ أصفر وزهرٍ ذابلٍ، ثمره كريه، وشجرة الدراق الزهري والداليتان البلدية والحلوانية، النارنجة البلدية، وشجيرتا الياسمين البيضاء والعراتلي))[1].

و نلاحظ أنّه بيت دمشقي كبير، يحتوي عناصر الواحة في مبناه وفي معناه أيضاً، من خضرةٍ وماءٍ وراحةٍ واطمئنانٍ، وانخراط في الحياة اليومية الهانئة الهادئة، دون التفكير بالمحيط الخارجي.

ينتمي هذا البيت إلى فضاء المدينة الواحة الأكبر، لذلك فهو صورة مصغرة من هذه المدينة التي يرفع رايتها الدكنجية والتجار الصغار والحالمون الصغار، ويمر منه في الوقت نفسه العابرون الكبار **صياح وحسيبة وفياض** بقصد اللجوء والاحتماء، فيتحول الاحتماء إلى غواية يمارسها البيت المتشّبع بطقوس المدينة، ويحاول أن يجذب إلى فضائه هؤلاء العابرين اللاجئين، فتنجح الغواية مع **حسيبة** وتخفق مع **صياح وفياض**.

ترتبط **حسيبة** بهذا البيت وتصبح سيدةً له بزواجها من **حمدان الجوقدار**، وتتحمل لاحقاً حين يخلو البيت من ذكوره عبء إنقاذ هذا البيت وحمل رايته وحدها، لتتغير المعادلة، فيصبح الفضاء هو اللاجئ إلى **حسيبة** بعد أن كانت لاجئةً إليه ومحتميةً به.

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص١٢٩.

إن لهذا الفضاء بدايةً أسطوريةً إلى حد ما فهو قد « ارتفع يوماً منذ عشرات السنين على يد الشيخ **عبد العزيز** الذي لم يخف شيخ البحرة، بل قال له: السلام عليكم، ليرد عليه شيخ البحرة بفم يغرغر بالماء: وعليكم السلام »[1].

وقد كافأه شيخ البحرة، وما تعدد الروايات بشأن هذه المكافأة سوى تأكيد على هذا البعد الأسطوري.

يستمد فضاء البيت سننه من سنن المدينة، فهو خاضع لتقاليدها وأعرافها التي يجب احترامها وعدم التشكيك فيها، وهو ما آثرت **حسيبة** فعله بإتقان، فتعلمت «كيف تحب رجلها، وكيف تجعل رجلها يحبها، وكيف أنها بهذا الحب تحترم المدنية وقوانينها السرية ، وكيف تقدم القرابين لشيخ البحرة وشيخ البير، وشيوخ الليل جميعاً »[2].

لكن سعادة **حسيبة** لم تكتمل بهذا الاحترام لأنها كانت قبل مجيئها إلى بيت الجوقدار قد «خرقت النواميس، وتحدت الشرائع، وخرجت إلى الجبل، وخالطت الذكور، ولبست ثيابهم، وحملت سلاحهم، وشاركتهم طعامهم »[3].

لذا كان عليها أن تدفع الثمن، ففي مدينة الدكنجية والتجار الصغّار هناك قانون أساسي هو لا ربح دون خسارة، وعليها أن تمتثل له. لذلك أخذت **حسيبة** الراحة والاستقرار والأمان... وقدمت ذكورها فداء لذلك، وقد اكتسب الفضاء بذلك مع تقدم خط السرد، صفةً جديدةً، فهو فضاء طارد للذكور أو فضاء أنثوي بامتياز، حكمته نبوءة الشيخ **عبد الحميد** وهو أحد شيوخ المدينة الذين لجأت إليهم **حسيبة**، تلك النبوءة التي أصبحت لازمةً سرديةً: «امرأة تنجب امرأة، وأنثى تلد أنثى »[4]، وكانت تقض مضجع **حسيبة** كلما تذكرتها.

وتجد **حسيبة** نفسها في النهاية وحيدةً مع **زينب** في البيت الكبير، المملكة الجوقدارية المتداعية التي لم تنجح **حسيبة** في الحفاظ عليها رغم محاولاتها الجبارة، كما لم تنجح في الحفاظ على ذكورها. فقد ذهب **صياح** إلى فلسطين واستشهد فيها مجاهداً، وأطفال **حسيبة** الذكور الخمسة ماتوا جميعاً، **وحمدان** الزوج توفي بعد ذلك بحين، ومضى **فياض** بدوره إلى فلسطين ليحررها مع رفاقه من اليهود إبان عام ١٩٤٨، تاركاً وراءه **حسيبة وزينب وهشاماً**

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص٢٣٠.

٢ نفسه، ص١١٠،١١.

٣ نفسه، ص١١١.

٤ نفسه، ص١١١.

الفتى الذي تُقفل الرواية على هروبه من المدرسة الداخلية التي أودع فيها دون أن نعلم أية جهة قصد.

وتأتي الصورة النهائية لفضاء البيت **الجوقداري** متناعمةً في خرابها مع مصير شخصياته تقول الرواية: ((شهور خمسة ندمت فيها وبكت الأيام الماضية التي أوصلتها إلى هذا البيت الكبير الخالي، تضطرب فيه الريح فتثير زوابع من ورق المسك وورق الدوالي الأصفر القاسي، والمطقطق مع كل حركة قدم، شهور خمسة طويلة رأت فيها الأسماك تخرج من بلاليع البحرة وتعبث في جوانب الباحة <.....> شهور خمسة اسودت فيها جوانب البحرة من أشنات لم تُنظف وحشائش رماها النهر <.....> شهور خمسة تجرأت فيها بذور الشاب الظريف فتسللت إلى الشقوق الترابية بين البلاطات والجدار والبلاطات والبحرة والبلاطات وأحواض الزريعة....))[١].

وجدير بالذكر أن دلالات الأمكنة في هذا الفضاء قد تشكلت وفق علاقاتها بالشخصيات التي تخترقها، ((فالتداخل والاندماج بين الشخصيات والفضاء الروائي يمنح الفرصة لتبادل الدلالات بينهما على طول المسار السردي))[٢].

فالفرنكة على سبيل المثال كانت فضاء للانزواء الذي تعددت غاياته ودلالاته بتعدد الشخصيات التي سكنته وبتعدد التحولات التي عاشتها فيه الشخصية الواحدة أحياناً، أما المربع الكبير فهو فضاء السيادة في البيت سرعان ما انتقلت إليه **حسيبة** اللاجئة التي كانت تحتل الفرنكة مع والدها، بعد أن صارت **حسيبة** الزوجة وسيدة البيت. والبحرة كانت مركز البيت والمخزن الأسطوري لأسرار المدينة، والمسكون بشيخ البحرة الذي يتحكم بالمصائر.

وسنتناول فيما يأتي أهم الفضاءات الجزئية والأمكنة وأغناها دلالةً في فضاء البيت في رواية ((**حسيبة**)):

أ- الفرنكة:

كانت الفرنكة فضاء للتحولات بامتياز، عاشت فيه الشخصيات تحولاتها، وأضفتها على الفضاء الذي سكنته، فكانت الفرنكة بالنسبة إلى **حسيبة** جنّتها العلوية المنزوية التي قطفت منها العنب، فنزلت إلى معترك الحياة الجديدة الهادئة المستقرة في بدايتها والمضنية فيما بعد...

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص٢٨٠.

٢ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي... ص١٠٣.

«في تلك الأيام التي ارتاحت فيها **حسيبة** إلى الفرنكة العلوية المعزولة عن البيـت بمـشرقتها الواسعة المسورة بالدرابزين الخشبي والمسقوفة السماء بصقالة مغطاة بالدالية الحلوانية»[1].

وكانت الفرنكة بالنسبة إلى **صياح** الصومعة، والفضاء الذي ينفرد فيه بنفـسه وأفكـاره عما حوله. وصارت مع **فياض** العزلة أكبر، مما جعل الفرنكـة فـضاء لعـزلتين: الأولـى إجبارية، بدأت منذ دخوله لاجئاً إلى بيت **حسيبة**، وهارباً من تهمة القتل، والأخـرى: عزلـة اختيارية وخلاّقة، عاشها بعد إفلاس الدكان، وفشله في التجارة حيث انصرف إلـى القـراءة متأملاً ومستخلصاً العبر من الماضي. والإنسان « يعلم أن المكان المـرتبط بوحدتـه مكـان خلاّق»[2]. فقد أعادت إليه هذه العزلة جوهره النضالي الحقيقي، كما فعلت مع **صياح**، ما جعله يلبي النداء حين أتى إليه صديقه القديم **منصور**، داعياً إياه للذهاب إلـى فلـسطين مناضـلاً، وتحولت الفرنكة برحيل **فياض** إلى فضاء جديد، على يد **زينب** أشبه بالمعبد المغلـق إلـى أن يأتي المعبود، حيث أبقت كل ما فيها على الحال التي تركها **فياض** عندما رحل، حتى مظاهر عزلته حافظت عليها فتركت الكتاب الذي كان يقرؤه مفتوحاً على الصفحة نفسها، ولم تـسمح لأحد بالدخول إلى الفرنكة بعده.

ب -الصقالة:

كان لحادثة الصقالة أثر كبير في تحديد مجرى الأحداث السردية، وهي تتلخص برؤيـة **حمدان الجوقدار** في إحدى الليالي **حسيبة** وهي تقطف العنب من الدالية الحلوانية التي تحملها الصقالة: « تلك الليلة التي سمعتُ فيها خشخشة أوراق العنب، فرفعت رأسي أتوقع القطـة أو السنجاب وربما حية، ولكني رأيتك، كنتِ أنتِ المتسللةَ بشلحتك البيضاء القـصيرة وشـعرك الأسود المتدلي من ورائك، موزعةً بين نور القمر من خلفك وأوراق العنـب مـن أمامـك، بذراعيك العاريتين الطويلتين تقتنصين حبات العنب »[3]. وافُتتن فـي ذلـك الوقـت **حمـدان بحسيبة**، وقرر الزواج منها واستبقاءها مع أبيها في بيته.

وكانت عبارة «حادثة الصقالة» عند ورودها في النص السردي تشير دومـاً إلـى هـذا الحدث الذي امتلأ به المكان «الصقالة»، وصار مرتبطاً به وحده لتصبح الصقالة مكاناً يرمـز إلى الغواية، وفيما بعد حين أتى **فياض** واستقر في الفرنكة، وشعرت **حسيبة** نحوه بالانجـذاب

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص٢٨.

٢ غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، منشورات المؤسسة الجامعية للدراسـات والنـشر والتوزيع، بيروت، ط٤، ١٩٩٦، ص٤٠.

٣ نفسه، ص ٣٣.

والحب نجدها تخرج إلى الباحة لتتوضأ من البحرة متمنيةً وهي تنظر إلى الفرنكة وصـقالتها أن تتكرر حادثة الغواية معكوسة هذه المرة: «إذا كان القدر يحب أن يكرر ألعابه فلم لا يجعل **فياض** يخرج إلى المشرقة، ويحاول سرقة العنب من صقالة الدالية الحلوانية كما فعلت؟ ولعله يراها في لحظة إشراق كما رآها **حمدان**»[1]. لكن حادثة الصقالة لم تتكـرر وظلـت حادثـة يتيمة.

ج- البحرة:

كان للبحرة في البيت الشعبي الدمشقي القديم تبعاً لما لاحظنا في الروايـة وظيفتـان أو دلالتان.

الأولى عضوية تنتج من كونها أحد الأجزاء الرئيسية في البيت، والمركز الذي يجلـس جواره أفراد البيت، ويمضون معظم الوقت إلـى جانبـه، وهـي مكـان التطهـر الجـسدي «الوضوء»، والروحي الذي تكرس من خلال لجوء **حسيبة** المتكرر إليها في محنها المتعـددة للاغتسال رغبةً في التحرر من الألم الروحي، وتبريد النار التي تشتعل في نفسها.

أما الوظيفة الأخرى فهي تنهض من خلال إضفاء صفة التقديس على هذا المكان فهـو مكان مشبع بقوة أسطورية نابعة من كونه مسكوناً بشيخ البحرة وبسكان مجهولين، أوما تسميه الرواية إخواننا «البسم الله الرحمن الرحيم»، وهؤلاء جميعاً يجب احترامهم والاحتـراز مـن إثارة غضبهم وتقديم القرابين لهم لإرضائهم، فهم قادرون على الأذى وقادرون علـى تقـديم العون، فإذا كانوا قد سلبوا **حسيبة** أطفالها الخمسة، فإن الشيء الوحيد الذي رد **حـسيبة** إلـى رشدها، وأثلج نار قلبها المتقدة بحب **فياض** كان صفعة **شيخ البحرة** عندما نامـت بعـد ليـل طويل من السهر والجوع والتعب إلى جانب البحرة: «بعد تلك الصفعة فقط أحـست **حـسيبة** بالبرد في قلبها، فلقد استسلمت، استسلمت لقدرها موقتةً أن الرجل الذي انتظرته العمـر قـد ضاع»[2].

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص ١٧٤،١٧٥.

٢ نفسه، ص١٩١

- رواية «هشام»:

يبرز بيت الجوقدار فضاء مهيمناً في الرواية فهو فضاء الماضي بشقّيه: الطفولة والصبا، وهو فضاء الحاضر السردي الذي يعود **هشام** من خلاله إلى كنز ذكرياته، ويبدأ باستعادتها إلى أن يقرر دفنها في هذا الفضاء ذاته وبدء حياته من جديد.

(أ)- الطفولة والصبا:

١- الصغر/ الاتساع:

عاش **هشام** طفولته وصباه في هذا البيت، يتذكر ذلك وهو عائد بعد سنوات الغربة إلى البيت ويقول: « الطفولة في بيت بحجم حارة، بيت مسكون بالأجداد وصورهم وآثارهم ونحنحاتهم وأحزانهم وهزائمهم... هه... غرفة الأب المهجورة المحرمة على الجميع إلا على الأم، والغرفة المبلّلة بالقطن والخرق، الغرفة المغلقة على كتبه التي لم تجد من يبلّ إصبعاً ليقلب صفحة فيها، الغرفة ذات عصفور الكناري المتيبس في قفصه، وقد زالت عنه كل رائحةٍ لتعفّن أو إنتان، الغرفة ذات أصص الورد المتيبسة، غرفة أحزان الأم التي تأوي إليها كلما أحزنتها الجدة أو أوجعتها »[1].

إن أول ما يلفتنا في هذا الشاهد هو تكثيف **هشام** لحال الطفولة في قوله: « الطفولة في بيت بحجم حارة »، وفي هذا التوصيف إلماح إلى تناقض بين الطفولة كمرحلة عمرية في طور التفتح والتبرعم، والبيت كفضاء شديد الاتساع إلى حد تشبيه حجمه بحجم حارة. يبعث هذا التناقض على شعور بالغربة وعدم الانسجام، ويتعزز هذا الشعور إذا تابعنا الشاهد السابق إلى نهايته، وعرفنا أن هذا البيت كان مسكوناً بالأجداد والأحزان؛ الأجداد الذين لا يعرفهم **هشام** بطبيعة الحال، والأحزان التي تصر الأم على استمرارها في غياب الأب، وفي كلا الأمرين غربة **لهشام** الطفل عما يبعث الألفة والشعور بالانسجام. وذلك يحيلنا بطريقة ما إلى **غاستون باشلار** في حديثه عن البيت الصغير الأليف الذي يقف في وجه العاصفة وشرور العالم الخارجي[2]، هذا المعنى الذي تحدث عنه **باشلار** لا نجده في الشاهد السابق، أو نجده على نحو آخر فقد تماهى الداخل «البيت» والخارج «الحارة أو ما يقابلها» من خلال الاتساع والشعور بالغربة، وكأنه قال: الطفولة في بيت بحجم حارة وغربتها عني.

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص٩.

٢ غاستون باشلار، جماليات المكان... ص٦٧.

٢- الحضور/ الغياب:

يضعنا الشاهد السابق أمام تناقض آخر يتولد من توصيف حالـة الغيـاب المـادي أو الفيزيقي للأجداد المتحولة إلى حضور حي ((الصور، الآثار، النحنحات، الأحـزان، الهـزائم، وقبل كل شيء سكنى البيت وعدم تركه)) بما يبعث دلالة الحضور والتواصل للأجـداد علـى الرغم من الموت.

أما **فياض** الأب الذي ترك المنزل، فيتولد من غيابه دلالة الموت والانقطاع على الرغم من عدم موته، كما نلاحظ، فغرفته مغلقة بالقطن والخرق في رغبة مـن الأم لعزلهـا عـن فضائها وعن العالم، والصفحة التي وصل إليها **فياض** مازالت على حالها لم تُقلَب، والعصفور متيبس في الصفحة، والورود متيبسة في الأصص. كل هذه الأوضاع التي أرادتها **زينـب** الأم وحافظت عليها، كانت لتعطيل الحياة وقسرها على التوقف ريثما يعود **فياض**. فالحياة بتجلياتها في غيابه، موت وتوقف، ينتظران عودته.

٣- القمع/ التعويض عن القمع:

ونجد في موضع آخر وصفاً آخر لمرحلة الطفولة والصبا في البيـت الجوقـداري: ((<...> فالبيت الذي كبر فيه بيت لا يعرف للطفولة حقاً، ولا يغفر للطفولة ذنبـاً، شـاب ولـم يعرف الشباب وطيشه، وكيف يعرف طيش الشباب وقد حـرم الأب الـساترالذنب، مـصلح الأخطاء، ولم يعرف الأم الرابتة على الظهر والعينين المؤنبتين الغافرتين...))[1].

تظلّ دلالة القمع خلال هذا الشاهد، فالطفولة مكبوتة في لعبها وعبثها وذنوبها، والشباب لم يعرف الطيش لأنه أيضاً شباب مقموع.

لعلّ في حادثة اقتناء **هشامٍ** الحمامتين التي يفصح عنها السرد فيما بعد، ما يؤكد الدلالة السابقة، لأن **هشاماً** حاول أن يعوض حريته المقموعة بحرية الحمامتين، اللتين اشتراهما بعـد أن راقب حمائم الجار تطير في السماء وتعود إليه، وطاب له ذلك: ((صنع لهمـا بيتـاً فـوق الفرنكة يتسلل إليه معظم الوقت، ويقدم لهما فيه الحب والماء والرجاء أن تطيرا كمـا تطيـر حمائم الجار، وتبعدا شاقتين عنان السماء ثم عائدتين إليه حيث ينتظرهما تحملان إليه أخبـار السماء وجمال العالم حين تنظران إليه من علٍ فتسقط الجدران والأسوار والحواجز))[2].

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص٢٤.

٢ نفسه، ص١١٣.

لكن **هشاماً** حين طير الحمامتين فوجئ بهما تنضمان إلـى حمـائم الجـار، وحـاول استرجاعهما عبثاً، وخاف أن يشكو الأمر لجدته لأنّها ستوبخه فهو قد «أهان بيـت الجوقـدار بممارسة فعلة لا يمارسها إلا السفلة والسقطة وحثالة الجيران » (١).

لقد كانت الحمامتان طريق **هشام** إلى حرية ما لم تُتَح له. فهو «مربوط إلى هذا السطح الطيني لا يستطيع إلا الأحلام المقيدة » (٢). لكن هذه الوسيلة التعويضية قُمعت أيـضاً بـسبب قسوة الجار والخوف من تعنّت الجدة.

(ب)- كنز الذكريات «الخلاص»:

ذكرنا أن فضاء البيت الجوقداري احتلّ أهمية أخرى في الحاضر السردي تجلّت عبـر استحواذه على الكنز الموجود تحت البلاطة في غرفة المونة، وهو كنز من الذكريات، يعـود **هشام** بعد غربته الطويلة لاستخراجه رغبةً منه في الخلاص الروحي. وتندلق الذكريات برفع البلاطة حاملةً تاريخ هؤلاء القابعين داخل وعي **هشام** وذاكرته، ولا يكـون هـذا التـاريخ المندلق والمستعاد سوى « تحولات **هشام** <...> التي تأخذ شكل دوران روحي في المكان المهجور والمدمر الذي ما إن يعيد **هشام** ترميمه ويقطن فيه حتى يستعيد عالماً جذورياً كاملاً اعتقد اعتقاداً راسخاً أنه قد انقطع عنه إلى الأبد » (٣).

(ج) - العجائبية:

كانت العجائبية وجهاً من وجوه فضاء البيت الجوقداري، وقد تجلت في توظيف فكـرة الأشباح. فعندما عاد **هشام** إلى البيت، واستخرج الكنز الذي حدثته عنه أمه، والذي كان كنـزاً من الذكريات، امتلأ البيت بالأشباح التي تمثل الشخصيات التي عرفها **هـشام** فـي ماضـيه، وشكلت ذاكرته. « وبعد أسبوع كانت المرأتان فيه تتقاسمان البيت مطاردة عناكب لا تستـسلم ومطاردة لحن لا ينتهي، وفي يوم تالٍ رآه يتسلل إلى البيت، رآه كما رآه آخر مـرة مـستلقياً على جنبه مغاف الوجه بلحيةٍ مملحة الفلفل، مهوشتها، وإلى القرب منه رغيفٌ يابس يقـرمط منه قطعاً، يفتتها ويرميها للستاتي* المحيطة به.. » (٤).

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص١١٤.

٢ نفسه، ص١١٤.

٣ مجموعة كتاب، أدباء مكرمون، من مقال لمحمد جمال باروت بعنوان: «رواية البيئـة الـشامية الـضائعة والمستعادة»... ص١٦٠.

* الستاتي: ج.ستيتية: طائر بيتي وديع أكبر من العصفور وأصغر من الحمام، يعيش بكثرة في بيوت دمـشق وحواريها.

٤ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص٢٨.

وسنجد أن **لينا** تأتي فيما بعد إلى **هشام** بعد أن أصابها بعدوى الأشباح،حاملةً أشباحها التي تسكن بدورها فضاء البيت، وتحاول التخلص منهم ومن الذكريات التي تربطها بهم. ((واندفعت في اتجاههم تحمل مقشةً بعصا، لكنها ما زادت عن اختراقها الريح، فالتفتت لتجدهم يحدقون فيها بعيون واسعة من زجاج)) [1].

لقد ساهمت العجائبية في رسم المسار السردي، حيث كان ظهور شبح الشخصية طريقةً لاستحضار حكايته التي تربطه بإحدى الشخصيتين الرئيستين ((**هشام ولينا**)).

(د)- الأسطورة:

مد فضاء البيت صلته بالأسطورة من خلال وجود **لينا** الذي كان يرمز إلى عشتار. وقد تجلت حالة الخلاص **لهشام ولينا** في انفتاح الأسطورة على فضاء البيت من خلال تمثّل الأسطورة الأدونيسية: ((كان على **أدونيس** أن ينزل إلى مملكة الموتى حتى تستعيده عشتار)) [2]. وهكذا حين حاولت الأشباح أن تجر **هشاماً** معها إلى كهف عتمتها، شدته **لينا** وأنقذته بعد أن ((أعادت البلاطة بسرعة تسد كهف عتمتهم)) [3].

واستطاع بذلك كلّ من **هشام ولينا** أن يعبرا إلى الحياة والحاضر متحللين من أعباء الماضي وذكرياته، وقد تمثّل فضاء البيت حالة العبور تمثّلاً عجائبياً واضحاً يرمز إلى عودة الحياة: ((خرجت تجره إلى الباحة لتفاجأ بشجرة النارنج تتغطى بزهرها الأبيض وعطرها الزيتي، التفتَتْ لترى شجرة المسك العجوز تنبض بالخضرة والزهر، التفتت، فسمعت شحارير لم تغن منذ سنين تندفع في الغناء)) [4].

(هـ)- المركزية والامتداد:

استحوذ فضاء البيت على الحاضر السردي بغالبيته، فكان فضاء مركزياً، بدأت منه الرواية، وانتهت فيه، بدأت من عودة **هشام** باحثاً عن كنز الخلاص، وانتهت بدفن أشباح الماضي في المكان الذي خرجت منه تحت البلاطة. وبين نقطتي البداية والنهاية استحواذٌ آخر على الماضي السردي مما أعطى هذا الفضاء بعداً آخر هو الامتداد إلى الماضي، وقد تأتّى ذلك عبر كونه حاضناً للذاكرة التي كانت تحركها أشباح البيت في اتجاهات مختلفة من الماضي.

لكن هذا الامتداد لم يكن امتداداً أفقياً زمنياً فقط، بل كان امتداداً عمودياً، يشكل دلالة الفضاء من خلال التحام الواقعي والعجائبي والأسطوري... ويؤكد قيمته الدلالية بوصفه فضاء

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص٥٦.

٢ نفسه، ص٣٠٢.

٣ نفسه، ص٣٠٣.

٤ نفسه، ص٣٠٣.

جاذباً ومهيمناً في وعي **هشام** الذي عاد إليه مدفوعاً بقوة تؤكّد أن الخلاص يكمن في العـودة إلى هذا الفضاء بعد أن تركه كارهاً نافراً.

إن مركزية هذا الفضاء وامتداده منحاه سمة الشمول والإحاطة بكل الفضاءات الأخرى، ومن ثم الأزمنة الأخرى فهو يبدو فضاء «غير مكتفٍ بحاضره، فهكذا تريد الرواية أو تلـك هي إرادتها الفنية حيث يضيق الزمن الحاضر بها أو هي تضيق به لذاتيته الضيقة» [1].

وقد جعل ذلك من حركة **هشام** في فضاء الرواية الكلي دوراناً فـي الفـضاء الواحـد المتعدد، فضاء البيت الذي تتفرع منه الفضاءات الأخرى والذي قد يستعير **هشام** فيه قمـصاناً بشرية[2] أخرى لروحه تخرج من ذاكرته وتؤدي دورها.

٢- دكان الجوقدار:

- رواية «حسيبة»:

كان دكان **الجوقـدار** بدوره صورةً عن المدينة الواحة التي يرفع رايتها الدكنجية، وقـد اتسع مدلول كلمة «دكنجي» في الرواية فصارت تشير إلى الآمال الصغيرة والأحلام الصغيرة، الخسائر الصغيرة والأحزان الصغيرة، لذلك عندما نعت **صياح حسيبة** بالدكنجية كان يقـصد إهانتها بالمقارنة مع **حسيبة** الجبلية المنسوبة إلى الجبل بوصفه فضاء للثورة.

وقد كان لدكان الجوقدار الواقع في حي القنوات تحولاته أيضاً، فمن مجرد دكان سـمان إلى دكان للبيع بالجملة لصغار السمانين كما أرادت **حسيبة**، وتحول بعد ذلك إلـى مـستودع لربطات الغزل عندما أقامت **حسيبة** مملكة الجوارب هي ونساؤها.

اتصف دكان الجوقدار بالعراقة والقدم: «دكان الجوقدار مفتوح منذ أجيـال لا يعـرف أولها ويجب أن يستمر»[3].

لذلك أصرت **حسيبة** على أن يبقى مفتوحاً حتى بعد أن تعـرض للخـسارة والإفـلاس مرات عديدة على يد **فياض** أملاً في أن يتسلم رايته **هشام** عندما يكبر.

---

١ شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسـات والنـشر، ط١، ١٩٩٤، ص٩٧.

٢ انظر: مجموعة كتاب، أدباء مكرمون، من مقال لمحمد جمال باروت بعنوان: «روايـة البيئـة الـشامية الضائعة والمستعادة»... ص١٦١.

٣ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص ١٩٥

تعاقب على الدكان ثلاثة رجال هم **حمدان وصياح وفياض** وإذا كانت علاقـة **حمـدان** بالدكان هي علاقة تناغم، فإن كلاً من **صياح وفياض** قد عاش غربة مكانية في الدكان، لأنهما لم يخلقا لحياة الدكنجي، ولذلك كانا على استعداد لخلع ثوب الدكنجي واللحاق بركب المناضلين عندما سنحت الفرصة المناسبة.

حين يوصف دكان **الجوقدار** في رواية ((حسيبة)) فإنّه لا يستحضر بما فيه من جزئيـات غالباً، بل يوصف على أنّه فضاء للأفعال اليومية المتكررة، وهذا ما سنتحدث عنه لاحقاً، لكن مجموعةً من الدلالات التصقت بفضاء الدكان ليكون مع شخصية **حمدان** سجناً، لكن ليس سجناً بالمعنى المألوف والمكروه، وإنما سجن للمغامرة والطموح، لكلّ ما حاول أن يتجـاوز الحـد المسموح من مقادير حياة الدكنجي التي شعارها التقتير وحساب كل شيء بدقة، لتقـف هـذه الحياة على النقيض من حياة الثائر المناضل التي تغامر في كل الأمـور وتـسترخص حتـى الروح فكيف بالأشياء العادية.

ولعل هذا المثال يفصح جيداً عما قلناه إذ يتحدث عن عودة **حمدان** اليومية إلى دكانـه: ((وعليه أن يعود منذ صباحه التالي إلى سجنه ذي الجدران الثلاثة، واستيقظ فيه الدكنجي ابـن الواحة المقتر في كل شيء في المال والحياة والفرح والحزن...))[1] .

ويختلف الأمر مع **صياح** فهو في هذا السجن الذي ألفه **حمدان**، واستكان إليـه، لـن يكون طيعاً منقاداً لهذه الحياة التي حاولت جره إليها وتجريده من سمات الثورية المتأصلة فيه. وعبر السرد عن هذه المحاولة، فقاد لنا صورة الدكان في فضاء الأفعال اليوميـة المتكـررة مثل: ((كان قد أنهى طاحونته اليومية فجاء بالحليب واللبن...))[2]، هذه الأفعال التي تحـاول أن تسحب إليها المناضل الثائر وتغرقه في دوامة الأيام ليعتاد وينسى ماضيه النضالي، وتتـراكم الأيام لتصبح ثلاثاً من السنوات تقول عنها الرواية: ((ثلاث سـنوات مـن اللاّجـدوى ومـن بفرنكين حلاوة وثلاث بيضات نقّهم كباراً)) [3]، إن هذه العبارة تشي بتلازم بين حياة اللاّجدوى أو اللامعنى وبين تلك المطالب الصغيرة والآمال الصغيرة التي يرجوها الناس العاديون ويلبيها الدكنجية، الذين بدورهم تتمحور حياتهم حول هذه الهموم. وقد حاولت حيـاة الـدكنجي فيمـا حاولته تجريد **صياح** من لقبه الثوري ((**أبو نوفل**)) الذي أسبغه عليه أهل الحـارة، فبمجـرد أن دخل الدكّان ((عاد **صياح المسدي صياح المسدي** واختفى **أبو نوفل** في حديثهم عنه))[4]، فـلا

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص ٣٦.

٢ نفسه، ص ٣٨.

٣ نفسه، ص ٤٦.

٤ نفسه، ص ٣٧.

يمكن أن تلتقي صفة الثائر والدكنجي معاً، هذا ما أكدته رواية «حسيبة» بقوة ثم عادت رواية «فياض» لتؤكده ثانية.

- **رواية** «فياض»**:**

تصبح الدكان مع **فياض** فضاء للعزلة، فالثائر والدكنجي كما قلنا سـابقاً لا يمكـن أن يتصالحا في داخل الإنسان الواحد، وهكذا يخفق الدكنجي بعد سنوات من محاولات تغلبه على الثائر داخل **فياض،** لكن هذا الثائر المناضل القابع في نفس **فياض** الذي لا حول لـه ولا قـوة يقرر الاحتجاج على الفضاء المناقض له والمفروض عليه، فضاء الدكنجي، فيـصنع شـرنقة عزلته الخاصة في فضاء ليس من سماته العزلة، لأن من أهم ما يقوم عليه التواصل مع الناس أو الزبائن، إلاّ أن **فياضاً** يجعله معتزلاً، يقرأ فيه الكتب، لا يدخله الزبائن إلاّ نادراً، يجلس فيه منحرفاً كي لا يصطدم بعيون الناس ويستسلم لعالم تأخذه إليه الكتب بعيداً عن العالم المحـيط. أما الذي يصور تلك الحالة من الازدواج والتناقض التي كانت تنهض في وجود **فياض** في هذا الفضاء فهو: «وعاد **فياض** إلى جلسته المنحرفة وكتبه الصفر، وأوقية جبنة وخمس بيـضات نقّها كباراً الله يخليك»[1]. وإذا أنعمنا النظر في هذا المثال وجدناه كما لو أنّه منقسم إلى شقّين، الشق الأول يدور حول جلسة فياض المنحرفة لاعتزال الناس والانصراف عنهم، ويدور أيضاً حول القراءة في الكتب الموصوفة بأنها كتب صفر أي قديمة تتحدث حسب ما توضح الرواية في موضع آخر عن عالم مضى حارب فيه الآباء والأجداد وانتـصروا، وبنـوا الحـضارة، وأنتجوا الفكر. [2] أي أن الشق الأول يتعلق بالعزلة والهرب إلى عالم مغاير مشرق، أما الشق الآخر فيدور حول العبارات اليومية التي يسمعها الدكنجي في دكانه مثل: أوقية جبنة، خمـس بيضات نقّها كباراً ... وهي العبارات التي طالعناها في سياق الحديث عن حياة اللاجدوى التي عاشها صياح في الدكان، والتي يكررها السرد هنا لتحيل مجدداً إلى الهموم اليوميـة العاديـة التي يعايشها الدكنجي، وتبدو هذه العبارات كما لو كانت تنقر جدار العزلة، وتحاول كسره، بل ترجم ذلك العالم الجميل الخارج من الكتب القديمة الذي يحاول فياض أن يهرب إليه، ويتمسك بأهدابه؛ عالم الأحلام الكبيرة.

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص ٣٧.

٢ خيري الذهبي، التحولات فياض ... ص ٣٥٨.

٣- فضاء خالدية:

- رواية ((**حسيبة**)):

هناك مراحل مختلفة ومتباينة عاشتها **خالدية** لونت وصبغت الفضاء الذي وجـدت فيـه خلالها.

نعلم من خلال النص الروائي أن **خالدية** طُلقت مرتين قبل أن تتزوج من **عبده الرسام**. ولا تطلعنا الرواية على الفضاء الذي احتضن الزيجتين المذكورتين، لكنها تلقي الضوء مليـاً على فضاء البيت الذي عاشت فيه مع أمها بعد طلاقها الثاني، ثم بعد طلاقها الثالث من عبده. وتلقي الضوء قليلاً على الفضاء الذي عاشت فيه مع عبده في بيته الفقير في حي قبر عاتكـة. وسنتناول هذه الفضاءات تناولاً زمنياً مرحلياً:

١- فضاء بيت خالدية بعد طلاقها الثاني:

نستطيع أن نلم بالدلالة التي حمل بها هذا الفضاء بوساطة هذا المقبوس الذي يكثّف حالة الفضاء بما فيه من شخصيات: ((كانت **خالدية** في أوج أنوثتها، امرأة في الثلاثينـات، مطلقـة محرومة، مطاردة، محبوسة في البيت، وحيدة مع عجوز تنتظر الموت، وتطرز له أكفانهـا، فتعلمت **خالدية** التطريز منها، وأخذت تطرز، لا تعرف ما تطرز، ولكن أملاً، أملاً صغيراً في عمق القلب كان يهمس لها أن العريس قادم، وأن عليها أن تطرز له ما يحب، فأخذت تطـرز الستائر وأكياس الوسائد والشراشف، بل أخذت تطرز حتى ثياب الأطفال))[1].

إن هذا الفضاء كما يظهر من الشاهد هو فضاء الوحدة والانتظار والأحلام التي تحولت إلى تطريز، تطريز **خالدية** في انتظار العريس، وتطريز أمها في انتظار الموت. فقـد كانـت غرفة أم **خالدية** ممتلئة بالأكفان المطرزة والعطور الباردة الميتة كالكـافور والآس. وكانـت **خالدية** تُضطر إلى سد أنفها مبتعدة عن غرفة أمها التي أصبحت كدكان عطّارٍ، وفـي الليـل كانت تهاجم روائح الكافور والآس المتسربة بروائح الياسمين، أو تهاجم روائح الموت بروائح الحياة والشهوة.

لقد كان هذا الفضاء منقسماً إذن إلى فضاءين يتشابهان في أنهما مفعمـان بالانتظـار، ويختلفان في ماهية هذا الانتظار فالأول ينتظر الموت في احتفالية الأكفان والعطور البـاردة، والآخر ينتظر الحياة المليئة بالشهوات والملذات والرجل.

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص ٨٤

٢- فضاء بيت حي قبر عاتكة:

تتزوج **خالدية** من **عبده الرسام** الأجير الفقير، وتتحدى بزواجها هذا مجتمعها وعائلتها، وتأتي به إلى بيتها ليسكنا فيه، لكن هذا لا يرضي أمها ومطلقيها، فيطرد من الحارة، وتلحق به **خالدية** إلى بيته في حي قبر عاتكة وتقيم معه ومع أمه في غرفتين حقيرتين، لكن عبده يستغلها، ويستولي على نقودها، ليصبح تاجراً، ويتزوج امرأة ثانية، وحين تزور **مريم** صديقة **خالدية** هذا البيت تصفه **لحسيبة** قائلة: ((البيت، الوساخة، الديار* الموحلة، المجاري الفائضة، روائح الزبالة))[١]. منيت في هذا الفضاء أحلام **خالدية** بالخيبة، واختلطت روائح الحياة بروائح اليأس والفقر، روت **مريم لحسيبة** عن ذلك: ((كانت رائحة الياسمين، رائحتها الحلوة التي تعرفينها عنها مقززة في اختلاطها مع الحموضة ورائحة المجاري المتسللة من الديار، ورائحة المجدرة والباذنجان المقلي العائمة في الحارة))[٢].

لقد احتضرت أحلام **خالدية** في هذا الفضاء، واصطدمت بجدار الإهمال والفقر والإهانة، فعادت إلى فضائها الأول فضاء الوحدة والانتظار .

٣- فضاء بيت خالدية بعد انفصالها عن عبده:

تعود **خالدية** كما قلنا إلى بيتها لتجد فيه ما افتقدته طويلاً فالحارة غير الحارة، والجوار غير الجوار، والروائح غير الروائح، وإذا كان بيت قبر عاتكة ((مفتوحاً على الرياح والجيران))[٣]، فإن بيت **خالدية** ((مغلق على الشرف والاحترام والعيلة الطيبة وأصص الزريعة بلا نهاية))[٤]، ولقد حملت الصفة المكانية ((مفتوح)) هنا دلالة سلبية، بينما حملت الصفة ((مغلق)) دلالةً إيجابية كما نلاحظ، لأن كلاً منهما وضعت في سياق أغناها بقيم اجتماعية محددة.

وإذا كانت **خالدية** قد ملأت هذا الفضاء قبل أن تتزوج من عبده بالمطرزات والرسوم فإنها تملؤه الآن بالزهور وأصص الزريعة، ليتجمع لديها في أقل من سنتين أكبر مجموعة نباتات زينة في الحارة، بل ربما في المدينة كلها. إن هذا الفضاء على الرغم من كونه مغلقاً كما أسلفنا على الشرف والاحترام والزهور مما جعلنا نرى في الصفة ((مغلق)) شيئاً إيجابياً، إلا أنه مغلق أيضاً على أحلام ورغبات حبيسة، لا يمكن لها أن تخرج هذه المرة أو ترى

* الديار باللهجة الدمشقية فناء البيت.

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص ١٠٦

٢ نفسه، ص ١٠٧

٣ نفسه، ص ١١٢

٤ نفسه، ص ١١٢

النور، ومغلقٌ على الوحدة في أوج تجلياتها. إن الوحدة التي عاشتها **خالدية** سابقاً مع أمها في هذا الفضاء لم تكن كهذه، لأنها مدتها بالأحلام وغذتها بالأمل، وعاشت معها انتظـار الآتـي، واستعدت له، لكنها في وحدتها الجديدة تعلم أنها النهاية، وتستكين لذلك: «منذ ذلك اليوم الذي أغلقت فيه باب بيتها الصغير البيت المكون من مطبخ ومرحاض إلى يمين الـدهليز وباحـة صغيرة فيها بحرة صغيرة تؤدي إلى المربع الأساسي غرفة معيشتها ونومها والدرج الخـشبي الموصل إلى المشرقة الموصولة بممشى صغير إلى الفرنكة أدركت **خالدية** أنها النهايـة »[1].

كانت **خالدية** تحتاج أكثر ما تحتاج إلى حياة، بيت نابض بمن فيه، وقد ودت أن تصرخ فـي لوعة حين عادت إليه: «أين السكان؟ »[2] لكنها كتمت صرختها وعنفت نفسها، وأخـذت منـذ ذلك اليوم تؤسس المكان بالأزهار، لعلها تبدل حياةً بحياة من نـوع آخـر قوامهـا النباتـات والأزهار.

٤ - فضاء الأحياء:

- رواية « حسيبة »:

تركّز رواية «حسيبة» على هذا العنصر الفضائي جاعلةً من الأحياء الشعبية دون غيرها محطّ اهتمامها، حيث يبدو جلياً أن « دمشق الشعبية هي البيئة المكانية لرواية «حسيبة» » [3].

تظهر الملامح الطوبوغرافية لهذه الأحياء القديمة في أكثـر مـن موضـع، ولاسـيما الصفحات الأولى من الرواية[4]، وتنهض سمات محددة لتؤطّرها كالقدم بما فيه مـن أصـالة وخصوصية، والعتمة النسبية التي تلف هذه الأحياء، والإهمال وأكوام الزبالة: «كانت أقـواس التعديل واطئةً حتى لتخاف على رأس أبيها الاصطدام بواحد منها <......> عبـرا حـارات نصف عتمة، اجتازا أكوام زبالة، توزعت فيها قشور الباذنجـان وبقايـا البنـدورة وعظـام ممصوصة جيداً »[5].

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص ١٠٨

٢ نفسه، ص ١٠٨

٣ مجموعة كتاب، أدباء مكرمون، من بحث لحلمي محمـدالقاعود بعنـوان: الهزيمـة المزدوجـة_المـرأة والوطن... ص٩٩.

٤ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص ٥، ٦، ٩، ١٠.

٥ نفسه، ص ١٠

وظهر وصف الأحياء في نقاط محددة على الخط السردي، بدأت في مطلع الرواية حسب ما رأينا، حين كان كل من **صياح وحسيبة** يدخلان إلى حي التعديل، وكانت وظيفة الوصف هنا واضحة من تأطير الحدث الروائي وتحديد البيئة المكانية على نحوٍ يشي بواقعية الحدث.

وصار ظهور الأحياء فيما بعد مسوغاً بخروج إحدى الشخصيات إليها، ولا سيما **حسيبة** و**خالدية** و**فياض**، لتُرسم لنا من خلال هذا الظهور خريطة الأحياء الشعبية الدمشقية القديمة بأهم ملامحها ومعالمها. حيث نجد في الصفحتين (٩٠-٩١) وصفاً لرحلة **خالدية ومريم** إلى **حمام الفيشاني** من أجل البحث عن **عبده الرسام** الأجير الذي طلبت منه **خالدية** أن يرسم لها رسوماً من مخيلتها لتطرزها على ستارة، ثم أحبته وقررت أن تستميله، وتبرز خلال هذه الرحلة الأحياء التي اجتازتها **خالدية ومريم** بما فيها من معالم كالأسواق والجوامع وغير ذلك... وتطالعنا أسماء **باب الجابية** و**سوق مدحت باشا** و**سوق الخياطين** و**جامع النورية** و**سوق الحرير** و**مدرسة القلبقجية** و**حمام الفيشاني**. وكانت هذه الأسماء ترد دونما وصف لها لأن الرحلة التي أرادتها **خالدية** وسعت إلى **مريم** من أجلها لا مجال للتأمل فيها، فالهدف الذي تتطلّع إليه **خالدية** شل قدرتها على الملاحظة، وقد كان بوسع الراوي العالم بكل شيء، أن يوقف السرد وقفات وصفية يصف فيها هذه الأحياء بمعالمها المختلفة، لكنّه لم يفعل ذلك، بل جعل التأمل والرؤية من جانب **مريم** فقط، كأن **خالدية** لا ترى ما تراه **مريم**، فجاءت بعض الوصوف السردية السريعة لبعض الأماكن من خلال **مريم** في فقرتين اثنتين: ((شقّتا طريقهما عبر **باب الجابية** إلى **سوق مدحت باشا**، كانت بعض الدكاكين مغلقة فالوقت ما يزال مبكراً، ولكن **مريم** رأت بعض العقادين والعبجية، وقد فتحوا دكاكينهم، ونظفوا ما أمامهم، ونشروا بضائعهم))[1]. ونجد في موضع آخر: ((انعطفتا إلى سوق الخياطين، فأخذت **مريم** تتأمل الأقمشة المعلقة، والعربات الصغيرة المحملة بالثياب الخفيفة والعقادين، العقادين أفّ، ما أكثرهم، ورأت بعضهم يضع اللمسات الأخيرة على القصب المطرز على العباءات بعد أن أنهتها الشغالات في البيوت))[2].

وتظهر لنا الأحياء الشعبية بشكل متواتر مع خروج **حسيبة** إليها أثناء المحن التي تعرضت لها، حيث خرجت أثناء محنتها بحب **فياض**، تسأل عن الشيخ **عبد الحميد** لتلتمس منه العون، وكان ورود الأحياء في رحلة الذهاب وروداً مستعجلاً، يكاد يخلو إلا من صفة واحدة

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص ٢٠

٢ نفسه، ص ٩٠

تفصح عن إحدى سمات المكان: ((اجتازت **باب الجابية**، وعبرت **السنانية**، وصلت **زقاق البرغل**، تاهت في الحارات، ضاعت بين الأقواس، والقباب والشرفات المتعانقة))[1].

أما ورود الأحياء في رحلة العودة فكان عبر صفاتها لا أسمائها ومعالمها من أقواس وقباب وشرفات، حيث نقرأ: ((استأذنت وعادت تخترق الحارات يتناوبها النور والظل، الحر والرطوبة، صياح الباعة، وسكون الحارات، حتى وصلت البيت))[2]. لقد استبدلت الصفات بالأسماء كما قلنا، لكننا نلاحظ اجتماع الصفة ونقيضها في الثنائيات الآتية: نور وظل، حر ورطوبة، صياح وسكون. إن هذا التناقض الخارجي الذي تناوب **حسيبة** في فضاء الرجوع لم يكن إلا صدى لما يعتمل في نفسها من إقدام وإحجام، رغبةٍ وخوف، ولا سيما أنها لم تجد بغيتها المتمثلة في الشيخ **عبد الحميد** الذي كانت تعلّق عليه الآمال في مد يد العون إليها والاهتداء إلى حل لمشكلتها.

وقد أصبح الخروج إلى فضاء الأحياء وأسواقها وجوامعها عادةً مارستها **حسيبة** في محنتها التالية بعد زواج **فياض** من ابنتها. فكانت تفر إلى الشوارع والأحياء هاربةً من فضاء البيت الذي يجمعها بهما، وتبدأ ضياعها دون هدف، محاولةً استبدال فضاء بفضاء ((وقتل ضياع الروح بضياع الجسد، وهنا يحضر الفضاء الديني أكثر من غيره، فتبرز أسماء: الجوامع **كالجامع الأموي، جامع القلبقجية، جامع النورية، جامع شمسي باشا، جامع منجك، جامع زيد بن ثابت**))[3]، حيث كانت تقصدها طالبةً خلاصها بالصلوات والدعاء.

وغاية الأمر أن فضاء الأحياء والجوامع قد شكل **لحسيبة** فضاء للهروب والبحث عن الخلاص إثر محنتها بزواج **فياض وزينب**، وقد تكرر ذلك الهروب في المحنة التي بدأت برحيل **فياض** إلى فلسطين لتحريرها من اليهود، حيث تركها مع **هشام وزينب**: ((بدأت محنة **حسيبة** الثانية حين لم يعد جسدها المتوتر يحتمل فخرجت إلى الأسواق تبحث كما بحثت قبل سنين عن خلاص لم تنله))[4].

وقد بدت الأحياء الشعبية مع خروج **فياض** إلى الدكان فضاء للتأمل والتفكير ((حين مضى **فياض** في يومه الأول إلى الدكان أخذ يرى ما حوله بعين جديدة، فلم يستطع أن يمر بالأقواس البازلتية دون أن يراها كما فعل حين جيء به لاجئاً، وتأملها بعين جديدة، فرأى

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص ١٧٩

٢ نفسه، ص ١٨١

٣ نفسه، الصفحات ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩.

٤ نفسه، ص ٢٢٦

الحجارة العتيقة مرصوفة فوق الجديدة وتحتها، رأى اضطراب ألوان الحجـارة واختلاطهـا، وأدرك لعبة التواصل في المدن العتيقة المبنية من بقايا المدن السابقة))[1].

ولم تخرج الأحياء في رواية ((فياض)) عن كونها فضاء للهروب في حضورها العام.

- رواية ((هشام)):

كان لفضاء الحارة ((الحارة الشعبية القديمة)) تجليات قليلة في النص الـسردي، يبـدو أبرزها وأهمها ما مثّلته لكل من **هشام والشيخ بهجة** في حالتي حب مختلفتين. وسنقوم بمعاينة فضاء الحارة في هاتين الحالتين، ونبدأ **بالشيخ بهجة** الذي كان قد تسلل إليه حب **وداد** جـارة **هشام** وملك عليه قلبه وعقله: ((حين اقترب من البيت أحس فجأة في الحـارة أكـوام الزبالـة المكومة، فكرهها، واشمأز منها، ولم يكن ليكرهها في السابق، ولكنه دون أن ينوي، أو يقـرر أحس أن هذا العالم جميل، ولا يستحق أن يكون فيه مثل هذا القبح، تمنى لو يجد أحـداً، لـو يجمع هو بنفسه هذه الزبالة، ويخفيها بعيداً عن العيون، ولكنه خجل))[2].

نلاحظ من الشاهد السابق أن حالة القبح المتجسدة في الحارة قد هاجمت حالـة الحـب الجميلة التي كان يعيشها **بهجة،** هذه الحالة من القبح التي لم يكن **بهجة** يلاحظها سـابقاً كمـا قرأنا، لأنّها كانت امتداداً واضحاً لقبحه الداخلي والخارجي في أغلب الأمر.

ولكن حالة الحب التي ملأته في هذا الوقت فصلت بين قبحه وقبح ما حولـه، وجعلتـه يرى الآن ما لم يره سابقاً من قبح الحارة المتمثل في أكوام الزبالة، حتى إنه تمنى لو يستطيع أن يتخلص منها بنفسه ولكن ذلك لا يليق به.

أما الحالة الثانية، فنطالع فيها **هشاماً** وقد عاد إلى حارته القديمة التي غادرها منذ زمن، وتكون عودته بسبب مواعدته **وداد** التي طلبت أن يكون اللقاء في البيت القديم. وتتجلى **لهشام** أيضاً ملامح القبح في الحارة، ولكن بشكل أوسع وأشمل مما نجده لدى **بهجـة**: ((تـسلل إلـى البيت بعد أن لاحظ الهجر المبكر في الحارة فمعظم أبواب البيوت لم تفتح لدهور، رأى شبابيك مكسورة الزجاج تطل على الحارة كفم أهتم مفتوح، ورأى أكواماً صغيرة من زبالة، لم ير فيها عظاماً لخروف أو دجاجة، وتمتم ساخراً: هه.. صارت زبالتهم كلها قشور باذنجان و بنـدورة تالفة. كان يتوقع وكان يرجو ألاّ يرى أحداً يعرفه، فيحييه، ويذكره بأيام قديمة كانت لـه فـي الحارة))[3].

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص ١٩٧

٢ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص١٧٨.

٣ نفسه، ص١١١.

شملت صفات القبح في الحارة أبواب البيوت التي علتها خيوط العنكبوت، تراكم الفضلات والتراب، والشبابيك المكسورة، لكن **هشاماً** بخلاف **بهجة** قد اعتاد رؤية أكوام الزبالة التي لم تلفت نظره عندئذٍ إلا بأنها خات من عظام خروف أو دجاجة كما لاحظنا في تعليقه على هذا الأمر، ونعرف بمواصلة القراءة أن الناس كانوا طرفاً في القبح الذي يشكل لوحة الحارة فهو لم يكن يريد أن يشاهد أياً من أهل الحارة فيذكره بأيامه القديمة.

أما عند وصول **وداد** إلى البيت وخلوتها **بهشام** في باحة الدار فإن القبح اتخذ سبيلاً إليهما، ليهاجم حالة الحب مرة أخرى بصورة مغايرة، فقد رآهما الجار، وأخذ يلعن، ويشتم: ((انسحب منكسراً عن **وداد** في الدهليز، ولكنها كانت قد خطفت أشياءها وهربت تجري في الحارة التي استيقظت من سباتها الطويل فجأة، استيقظت فانفتحت النوافذ الهتماء والأخصاص المهشمة والأبواب المغلقة بالتراب تلاحقه وتشتمها وتعيرها بأنّها حققت أخيراً ما كان أبوها **عبد الله** يخاف منه طويلاً..)) [1].

يستبطن القبح المادي المعلن في هذا الشاهد ((النوافذ الهتماء، الأخصاص المهشّمة، الأبواب المغلّقة بالتراب)) قبحاً معنوياً مضمراً، يتلخص في المنظومة الفكرية الأخلاقية لأولئك الناس الذين أعطوا لأنفسهم الحق في ملاحقة حالة الحب التي كانوا يرون فيها من طرفهم تشويهاً لواقعهم.

وقد عبر المروي عن هؤلاء الناس تبعاً لما هو واضح، بأشياء ملازمة لهم، أو صفات يتجلى فيها القبح المادي لحارتهم في إحالة إلى قبح آخر مضمر تتكون دلالته العميقة من الدلالات السطحية التي شكلتها التراكيب الوصفية السابقة ((النوافذ الهتماء...الخ)).

فالفضاء ((لا يكتسب دلالته السطحية والعميقة والرمزية إلاّ حين يصبح مجالاً وحيزاً للقوى الفاعلة والعاملة بصراعاتها ورغباتها وأحداثها)) [2].

كان قبح الحارة المهاجم **لبهجة** معبراً عن هذا الشخص الحسي الذي لم ير فيه إلاّ أكواماً من الزبالة يجب أن تختفي لكي لا تخدش صورة الحب الجميلة التي ملأت كيانه في ذلك الوقت.

أما قبح الحارة المهاجم **لهشام** فكان قبحاً مادياً ((في صورته الخارجية)) ومعنوياً فيما يحيل إليه الخارجي من قيم فكرية تنتهك حرية الآخر وحياته حتى في بيته باسم انتهاك الأخلاق العامة. إنّه فضاء يشارك في القمع بطريقة ما فيطارد الحب متمثلاً **بهشام ووداد**.

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص١١٧.

٢ خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة... ص٩٩.

ومن الجدير بالذكر أن الحارة بوصفها فضاء احتضن **هشام** صغيراً، لم تُذكر في السرد لتوحي بفضاء أليف محبب **لهشام** إلا مرة واحدة[1]، حين كان في المدرسة الدينية، حيث نجـد أنه اشتاق إلى البيت والحارة في خضم نفوره وكرهه لفضاء المدرسة، وما كان يلقي به مـن ظلال القمع على روحه، وهذا ما سنجد شبيهاً له عند دراستنا فـضاء الـسجن الـذي كانـت فضاءاته الجزئية تتفاضل من وجهة نظر **هشام** تبعاً لقسط الإنسانية الذي كانت توفره له.

ومبدأ التفاضل هذا هو الذي جعل **هشاماً** يحن إلى حارته التي بدت ذكراها أخف وطأةً عليه.

5- فضاء الثورة:

- رواية ((حسيبة)):

يرتبط هذا الفضاء جغرافياً بفضاءين اثنين يعبران عن الفعل النـضالي همـا: الجبـل وفلسطين.

أ - الجبل: المقصود به مرجعياً جبال **القلمون**، التي كانت ملجأ للثوار فـي النـصف الأول من العشرينات في نضالهم ضد المستعمر الفرنسي، ومن بين هـؤلاء الثّـوار **صـياح المسدي** وابنته **حسيبة** اللذان أمضيا في الجبل مع رفاق الثورة ثلاث سنوات.

وقد لاحظنا خلال مطالعتنا لهذا الفضاء في تجلياته في الـنص الـسردي أنـه يتـسم بمجموعة من السمات:

١- أنّه غير مرتهن بحاضر السرد أو مستوى القص الأول، إنّما هو فضاءٌ يـذكر مـن خلال تقنية زمنية هي الاسترجاع المقيد بعبارات استفتاحية مـن قبيـل: ((حـين قـال هيـا)) ص٨،ص٩، ((هاجمتها الذكريات...)) ص١١، ((تسلل إلى أذنيه)) ص٤٤... إلخ .

ترد العبارة الأولى مثلاً على النحو الآتي: ((حين قال هيا، فمشت وراءه، لم تكن تعرف أنّها ستبدأ ثلاث سنوات من الجبال والصخور...))[2].

وجدير بالذكر أن هذا الاسترجاع لفضاء الجبل يتكرر خلال النص ليجعل هذا الفـضاء حاضراً في غيابه مما يكرس على مستوى الدلالة الكلية للفضاء الروائي الثنائية الضدية الآتية ((فضاء الثورة/ فضاء الخنوع أو فضاء الواحة)) كما سماه الكاتب، هذه الثنائية ألقت بظلالهـا

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص١٦٢.

٢ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص ٨

على النص الروائي كله ليغدو فضاء الثورة الهامشي في حضوره الفعلي في النص مركزيـاً على مستوى إنتاج الدلالة العامة.

٢- ينهض فضاء الجبل خلال مجموعة من الصفات المحددة التي تؤطّره وهي : نواح نبات آوى فحيح الريح، الشيح والسنديان، صوت الرصاص، النوم في شقوق الأرض، روائح الضباع، عواء الذئاب، صوت الرصاص... هذه الصفات التي تجعـل منـه فـضاء للتـشرد والخطر، والتقشّف.

ونلاحظ أنّه قد تم التركيز على حاستي السمع والشم في استحضار القسم الأكبـر مـن الصفات التي تكرس الخطر، كشريك غير مرئي ملازم في مغامرة الجبل من خلال الـصوت والرائحة، لأن الرؤية هي في أغلب الأحيان مجابهة لابد من حسمها، أما السمع والشم فهمـا يستقبلان نذير الخطر المحيط الدائم والمهدد الذي يضاعف في المقابل من قدر الشجاعة التـي يتحلّى بها هؤلاء الثوار الذين يتحملون عبء النضال ضد المستعمر فـي فـضاء مـشحون بالأخطار الطبيعية التي شكّلت عبئاً إضافياً.

٣- هو فضاء متروك بغير رغبة، فحين ترك **صياح وحسيبة** الجبل، لم يفعلا ذلك لأن الحلم قد تحقق، أو لأنهما قد سئما حياة الجبل، بل لأن الثوار كانوا قد انفضوا، ولم يبـقَ فـي الجبل إلا **صياح وحسيبة** وقلة قليلة من الرفاق. لكن **صياحاً** ظلّ مسكوناً بهـذا الفـضاء وإن تركه، وعندما أتى **مصطفى العربيني** إليه ليأخذه إلى فلسطين ما لبث هذا الفضاء أن توهج في داخله وأزاح بسطوته فضاء الواحة: «وفجأةً انكسر جليد العزلة، تحطّم حائط النـسيان، وذاب شحم الدكنجي»[1].

ب- فلسطين: كانت فلسطين وفقاً لما رأينا المحطة النضالية الأخيرة في حيـاة **صـياح المسدي**، فقد ذهب مع **مصطفى العربيني** وآخرين إليها قبيل عام ١٩٣٦ ليستشهد برصـاص اليهود، وهو يتسلل واضعاً قنبلةً في مركز يستخدمونه للتدريب والإغارة على القرى العربية.

وذهب **فياض** بعد ما يقارب تسع سنوات من الحياة الرتيبة في بيت ودكّان **الجوقدار** إلى فلسطين لحرب اليهود، واجداً فيها الوضوح النضالي حيث لا يختلط العدو بالصديق، كما هـو حاصل في سوريا بعيد الاستقلال، «فهناك الحلال بين والحرام بين، ولـيس بينهمـا أمـور مشتبهات»[2].

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص ٤٠

٢ نفسه، ص ٢١٧

وكانت سمة الوضوح النضالي هي السمة الوحيدة التي وسمت هذا الفضاء في النص الروائي، مضافاً إليها السمة الأخرى المسكوت عنها، وهي أنه كان الفضاء المنقذ **لصياح وفياض** كليهما من محدودية الحياة ورتابتها وهامشيتها وعدم القدرة على التآلف مع الواقع في شخصية جديدة يرضى عنها وترضى عنه، أو بكلمة واحدة يستطيع ترويضها.

- فياض:

تبرز فلسطين بوصفها فضاء للثورة والفعل النضالي أيضاً، ويتم التأكيد ثانيةً في هذه الرواية على سمة الوضوح النضالي، إذ تتكرر العبارة المشيرة إلى ذلك: « - أستاذ **فياض**، هناك الحلال بين والحرام بين »[1]. وتظهر القدس في الرواية حين يدخلها **فياض** و**منصور** منقسمةً إلى قدسين القدس الشرقية والقدس الغربية، تصفهما الرواية وصفاً سياحياً يحدد معالم المدينتين والطابع الذي يطبع كلاً منهما، فبينما تبدو القدس الشرقية مكاناً أصيلاً ضارب الجذور في حضارته وانتمائه الخاص، تبدو القدس الغربية مكاناً لا هوية له، يشبه كثيراً من المدن الأخرى ويقلّدها، نقرأ في الرواية وصفاً لها بين سماتها ويوازن بينها وبين القدس الشرقية على النحو الآتي: « كانت أخرى، ولكنها لم تكن قدساً، كان فيها شيء كوزموبوليتاني مبتذل، مدينة أخرى من مدن أوروبة، مدينة مبهجة ولكنها لا تعلق في القلب، <...> مدينة أخرى مغايرة تماماً لتلك القدس المتعرجة، المظلّلة، متمايزة الحجارة، المنكّهة بالأفاويه والبخور»[2].

٦- فضاء المقهى:

- فياض:

ورد ذكر فضاء المقهى في رواية « فياض » عدة مرات، من خلال المقاهي التي كان يؤمها مع **ماتيلد**. لكن هذه المقاهي لم تستوقف **فياضاً** أو تقدم له أية معرفة أو قيمة جديدة، أما المقهى الذي تكرر حضوره في النص السردي بشكل واضح، وحمل قيمةً دلالية أسهمت في تكوين المعنى داخل الرواية وتعزيز خطابها وتثبيته، فكان مقهى النوفرة الذي شكّل فضاء متميزاً، وجد فيه **فياض** أكثر بكثير من مقهى وزبائن وطاولات، وجد فيه هويةً كان يبحث عنها. قصد **فياض** هذا المقهى بصحبة **إياد** الذي كان يجول به في دمشق ليعرفه إلى أحيائها

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص ٤٠٩

٢ نفسه، ص٤١٨.

ومعالمها بعيد وصولهما من فرنسا: « ألقى بهما التعب في مقهى قريب من الجامع الكبير، الجامع الأموي، مقهى صغير منزوٍ ويمتد إلى جانب بحرة كبيرة ازدهرت بنافورتها العملاقة تنثر الماء والرطوبة، فأسموا المقهى على اسم النافورة فصار اسمه **مقهى النوفرة** »[1].

كان رواد المقهى من الناس البسطاء، تشي بذلك ألبستهم التي راقبها **فياض،** كأنه يراقب كرنفالاً. وكان ثمة تنافر بين زي كل من **فياض وإياد** وزي الزبائن في المقهى، وتنافر آخر بين انتظارهما لمن يحضر لهما الطاولة والكرسيين وتقاليد المقهى التي لا تقضي بذلك. « كان منظرهما متنافراً مع المكان بزيهما الأوروبي، ومتنافراً بانتظارهما من يقدم لهما طاولة وكرسيين»[2].

أما السمة التي لفتت انتباه الصديقين **إياد** و**فياض،** فهي عادة الاستماع إلى الحكواتي الذي فوجئ به **فياض** تماماً، وتعرف بفضله إلى سيرة **الظاهر،** في أهم فصولها بالنسبة **لفياض** وهو الفصل الذي يتحدث عن **عرنوس** ابن المقدم **معروف** الذي « اختُطفَت أمه الفرنجية الحامل به فنشأ فرنجياً وكبر فرنجياً، وصار من أعدى أعداء الإسلام وأشدهم بأساً»[3]. لكن عرنوس أسلم فيما بعد وتحول إلى جيش **الظاهر** الذي كان أبوه يقاتل فيه.

وجد **فياض** في هذا المقهى أيضاً أحد الرجال الذين اشتركوا في الثورة السورية عام ١٩٢٥، حيث دلّه عليه **إياد** قائلاً: « إنه **أبو كاعود** القوال قبضاي العمارة والنوفرة وأحد رجال الثورة المعروفين »[4].

ومما يلفت انتباهنا أن هذا الفضاء « المقهى » قد تم التمهيد له قبل أن يصبح في متناول حاضر السرد أكثر من مرة، مما يؤكد قيمته الدلالية في رسم الفضاء الروائي، وكان ذلك عبر استشرافين: الأول عندما كان **فياض** في باريس ذكر له **إياد** أن المناضل **حسن الخراط** قد لقبه العامة بعدة أسماء مثل المقدم **إبراهيم الحوراني** و**جمال الدين شيحة، والملك الظاهر،** ولم يكن **فياض** يعرف شيئاً عن هذه الأسماء الخاصة بسيرة **الظاهر،** وقد تم الربط بين معرفتها والذهاب لاحقاً إلى مقهى النوفرة: « ولم يفهم **فياض** شيئاً من هذه الأسماء وكان عليه أن يسافر إلى الوطن وأن يمضي إلى مقهى النوفرة، ويسمع الحكواتي ثم يقرأ سيرة **الملك الظاهر** حتى يعرف معاني **إبراهيم الحوراني** و**جمال الدين شيحة** »[5].

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص١٢٤.

٢ نفسه، ص١٢٥.

٣ نفسه، ص١٢٩.

٤ نفسه، ص١٢٧.

٥ نفسه، ص٨٧.

والاستشراف الثاني الذي مهد لهذا الفضاء نقرأ فيه:« كان **فياض** يستحق شيئاً آخر فعلاً، أما هذا الشيء الذي استحقه **فياض** والذي نسيه منذ تخلى عن خرافه التسعة وجدائه الستة، فكان ما قدمه إليه **إياد** في مقهى النوفرة حين قدم إليه **عرنوس** والمقدم **معروف** »[١].

لقد تم الربط هنا بين المعرفة التي امتلكها **فياض** حين ذهب إلى مقهى النوفرة وبين الشيء الذي كان يستحقه، فما الذي كان يستحقه **فياض**؟ إنه الشيء الذي تركه منذ ترك جداءه، وخرافه في شيزر، أي منذ ترك شيزر والتحق بأبوين فرنسيين تبنياه، وهذا الشيء هو نفسه الذي تجلى له في المقهى متجسداً بشخص **عرنوس** الذي تتشابه قصته مع قصة **فياض** إلى حد ما، **عرنوس** العائد إلى انتمائه الحقيقي، إنه الانتماء أو الهوية التي أحس بها **فياض** من جديد في هذا الفضاء.

وعندما يأتي **منصور** الصديق القديم **لفياض** في جريدة الصرخة، إلى **فياض** في دكانه وعزلته، نراهما يذهبان إلى مقهى النوفرة ويفتتحان عهداً جديداً، ونقرأ أن المقهى كان الفضاء الذي احتوى جلسات الأصدقاء قبل الاستقلال في الشاهد الآتي: « وهنالك كانوا يشربون الشاي الأحمر والأخضر والنعنع والمليسة وهناك كانوا يتعشون<...> ويناقشون شؤون الوطن وأحلام الوطن وآمال الوطن »[٢].

ويلتف الأصدقاء حول **فياض** و**منصور** ويتكاثرون حتى لا يتسع المقهى لهم فيما بعد، وتثمر لقاءاتهم عن قرار الذهاب إلى فلسطين التي كان الإنكليز قد أعلنوا قرب رحيلهم عنها وإخلائها لليهود[٣].

وإذا قمنا بتكثيف سمات فضاء المقهى كما تجلت من خلال التقصي السابق فإننا نجد:

١- أن المقهى ينهض بوصفه فضاء للتعرف إلى الهوية الحقيقية والتمسك بها في كل تجلياتها، فقد التقى **فياض** في المقهى الناس العاديين والأبطال الشعبيين للثورات وتعرف إلى الذاكرة الشعبية التي يتم تداولها من خلال الحكواتي، بكل ما تحمله من دلالات الهوية والحض على التمسك بها.

٢- تشترك الصورة الطبوغرافية للمقهى في إثراء دلالته بوصفه فضاء للهوية، فهو يمتلك حيزاً جغرافياً متميزا يجعله قريباً من الجامع الأموي الكبير الذي يعتَبر من أهم معالم مدينة دمشق حاضراً وماضياً بما يحمله من قيم دينية وتاريخية ومعمارية، ويستمد المقهى اسمه من نافورة عملاقة تمتاز بها بحرة كبيرة إلى جانب المقهى والبحرة هي معلم أساسي

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص١١٢.

٢ نفسه، ص٤٠٦.

٣ نفسه، ص٤٠٧-٤٠٨.

يمتاز به البيت الدمشقي القديم، مما يعطي تواصلاً بين المقهى والبيت الدمشقي، وكأن هذا المقهى بوقوفه بين الجامع والنافورة يجمع بين انتماءين معاً الانتماء التاريخي والانتمـاء الشعبي، كما تجمع سيرة **الظاهر** التي يقوم على بثها، بين التـاريخ الرسـمي والخيـال الشعبي.

٣- لم تقتصر دلالة المقهى على تداول الذاكرة الشعبية وحفظها على أنّها جـزء مـن حفـظ الهوية فقط، بل تعدى ذلك إلى الاحتفاء بالبطل الشعبي المعاصر مثـل: ((**أبـي كـاعود** الفوال))، وتفعيل ذلك كله باتجاه الثورة من جديد على الظلم، وقد تجسد ذلك فـي **فيـاض** **وإياد** **ومنصور** وغيرهم من الرفاق الذين احتواهم المقهى.

٧- الفضاء الإنبائي ((فضاء بيت نجدت)):

- فياض:

يتم افتتاح الرواية من فضاء بيت **نجدت** حيث يقوم **روجيه لوبلان** باصطحاب **فيـاض** ابنه بالتبني إلى بيت مرافقه **نجدت** الذي يهوى تربية العصافير، يؤخذ **فياض** عند وصـولهما بمنظر العصافير والأقفاص، ويسأل **نجدت** عنها فيبدأ الحديث عن الحسون طـائره المفـضل والكناري وبندوقهما. ونجد أنفسنا أمام مجموعة من السمات المتناقضة التي تفصل بين طائرين أو لنقل عالمين: عالم الحسون وعالم الكناري، فالحسون طائر مهاجر تـواق إلـى الحريـة، وبسبب عشقه الشديد للحرية فهو ((الأشد موتاً في الأقفاص))[١].

أما الكناري فهو طائر مقيم عاش في الأقفاص منذ عشرات السنين ((طوره الإنـسان، حفظه غناءه الإنسان، فصار شيئاً مضموناً))[٢]. وإذا كان كل حسون جديد هو مغامرة جديـدة دائماً لا تعرف ما يمكن أن يصدر عنه[٣]، فإن كل كناري تستطيع أن تتوقع منه لونه، غناءه، سلوكه[٤].

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص١٢.

٢ نفسه، ص١٣.

٣ نفسه، ص١٣.

٤ نفسه، ص١٣.

وبندوق الحسون هو الطائر الإنساني المعجزة الذي يجب التعامل معه بحذر فيجب أن تجعله يحفظ صوت أبيه الحسون ولا يسمع سواه لكي ((ترى الإبداع الحقيقي في الصوت والنغمة والأداء والجمال))[١].

ويجب أيضاً ((ألا تدعه يستمع إلى أصوات أخواله من الكناري وإلا حفظ غناءها ففسد))[٢].

إنّنا نشعر بعد إتمام قراءة هذا الفصل الذي دارت أحداثه ومشاهده في فضاء بيت **نجدت** أن لهذا الفضاء أهمية إنبائية ما تلبث أن تتعزز بمتابعة قراءة الرواية إلى النهاية.

وكلمة ((إنبائي)) التي استُخدمت هنا مستفادة من ((المكان الإنبائي)) الذي تحدث عنه كتاب ((جماليات المكان في الرواية العربية)) واصفاً إياه بأنّه: ((المكان الذي يقوم بتقديم الأمكنة التي تليه مباشرة كما ينبئ عن طبيعة الأمكنة التي تليه))[٣]. إن الإنباء هنا لم يؤخذ بحرفيته، بل أُخِذ بعمومه، فهو في الفضاء المدروس لا ينبئ بأمكنة سوف تليه أو بطبيعة لهذه الأمكنة، بل ينبئ بظروف ومصائر لشخصيات محددة تتبلور فيما يأتي من الرواية، بما يمكن أن يجعلنا نصف هذا الإنباء بأنّه ترجيع استباقي أي ((يعكس الرواية عند بدايتها))[٤].

والترجيع يفترض ((وجود علاقة بين المضمون والضامن، بين الجزء والأثر الفني الكامل))[٥]. هذا الطرح الزمني يبدو ضرورياً لفهم طبيعة الفضاء وقيمته البنيوية والدلالية. نعود ثانية إلى فضاء البيت، لنرصد علاقة المشابهة بين المضمون والضامن.

ينشأ تماهٍ بين طائر البندوق، بندوق الحسون و**فياض**، فهذا الطائر الهجين من الحسون والكناري ترفض الطبيعة هجنته[٦]. ويجب عليه الانحياز إلى صوت أبيه الحسون لكي يكون لصوته إبداع وجمال حسب ما قرأنا. و**فياض** الابن المتبنى هجين حضارتين الأولى التي أنجبته والثانية التي ربته وتبنّته، تقوده الأحداث إلى خيار واضح، هو أن عليه الانحياز إلى أبيه الشرقي وعروبته لكي يكون لوجوده معنى، ووجوب انحياز بندوق الحسون إلى صوت أبيه يكرس تفضيلاً لهذا الطائر ((الحسون)) بصفاته التي يتميز بها والتي من أهمها عشقه المكاف للحرية، حيث يقف بذلك على النقيض من الكناري الطائر المدجن المسالم الذي عاش طويلاً في الأقفاص والذي يفسد الاستماع إلى صوته صوت البندوق، تُلمح هاتان السمتان

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص١٦.

٢ نفسه، ص١٥.

٣ شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية... ص١٥.

٤ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، منشورات دار النهار للنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص٥٢.

٥ نفسه، ص٥١.

٦ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص١٥.

المتناقضتان بقوة إلى **فياض وإياد** بوصفهما نموذجين ينتهي بنا السرد الروائـي إلـى إقـرار تناقضهما، فبينما يحقق **فياض** النبوءة وينحاز إلى أصله ويغامر بكل شيء من أجل الحريـة، يتخبط **إياد** قليلاً في طلب الحرية كالطيور التي توضع في القفص حديثاً، ثـم مـا يلبـث أن ينصاع ويمشي مع التيار ويتحول من مناضل إلى انتهازي.

يؤثّر هذا الفضاء في نفس **فياض** تأثيراً خفياً نجده في النص الآتي: « وحـدق **فيـاض** طويلاً في البناديق المصفوفة في الأقفاص أمامه، وسؤال عميقٌ يدور في صدره، ولكنه لم يجد أبداً الكلمات التي تعبر عنه »[1]. لكنه فيما بعد في زمن كتابة المذكرات سيعبر عن ذلك التأثير بقوله: « تلك كانت خطوة الكشف الأولى »[2].

يبدو هذا التأثير أيضاً في زيارتين أخريين يقوم بهما **فياض** إلى بيـت **نجـدت** لاحقـاً، ونعرف في المرتين أنّه ما من سبب منطقي واضح قد دفعه إلى ذلك بل كان يجد نفسه مدفوعاً إلى الزيارة دفعاً حيث نقرأ عن الزيارة الثانية: « الترين يقف والجـابي يعلـن: **عرنـوس**.. **عرنوس** ؟ ويقفز من الترين بسرعة.. الخطوات تحمله، أهو يوجهها فعلاً، أخيراً يجـد نفـسه أمام الباب وقوسه المدهون بالأبلق »[3].

ونقرأ عن الزيارة الثالثة والأخيرة:« توقف قليلاً يستكشف المكان. فتح عينيـه ليـرى، وكان لا يرى، ليكتشف أنّه في حي عرنوس. وفجأة تذكر. **نجدت**. يا إلهي. أما يزال حياً؟»[4].

ونعلم في المرتين السابقتين أنّه كان يجد نفسه قريباً من بيت **نجدت** بعـد ضـياع فـي الأحياء والشوارع على غير هدى، وحين يقترب من باب البيت كان يسأل نفسه عن الحساسين والبناديق على وجه التحديد[5]. وهو في ذلك يحاول أن يعلم مصيرها الذي أحس من الوهلـة الأولى أنه يرتبط بمصيره.

أما عن صلة هذا الفضاء بساكنه **نجدت،** فهي تبدأ من طبوغرافيته التي تـشي بـبعض ملامح شخصية **نجدت،** ونقرأ من تلك الملامح الطبوغرافية أن الباب كان متواضـعاً ومزينـاً كأجمل ما يمكن لليد المزخرفة أن تزخرف، لكن شيئاً في المشهد كان غير حقيقي. وهذا مـا لاحظه **روجيه** إذ قال: « تقليد معقول، ولكن أضاف آسفاً: ليس كالأصل »[6].

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص ١٦.

٢ نفسه، ص ١٦.

٣ نفسه، ص٢٣٣.

٤ نفسه، ص٤٥٤.

٥ نفسه، ص٢٣٣-٢٥٤.

٦ نفسه، ص٨.

- كان الإطار الإسمنتي مدهوناً باللونين الأبيض والأسود المتناوبين [1].
- البيت جديد قديم حسب قول **روجيه** [2].
- البحرة في البيوت الدمشقية لم تكن موجودة والإيوان «استُعيض عنه بغرفة ذات جدار شمالي من الزجاج» [3].
- تؤطّر السمات السابقة التي انتقاها السرد لهذا الفضاء مشكلةً الثنائيات الضدية الآتية:

التواضع/الزخرفة، الأبيض/الأسود، الجدة/ القدم، الأصل/ التقليد، وقبل كل شيء عصافير مدجنة /عصافير غير مدجنة.

إن هذه السمات في تناوبها تعطي إيحاء بفضاءٍ ليس له هوية محددة، بدءاً من اللون والمعمار والطراز وصولاً إلى طيور صاحبه **نجدت** المواطن السوري الذي يعمل في الجيش الفرنسي مرافقاً للكومندان **روجيه** أي أن انتماءه سوري، ولكن ولاءه فرنسي، أي أنّه منتمٍ للوطن ولا منتمٍ في الآن نفسه.

والسؤال الذي يبرز هنا هو كيف سيتناغم رمز نجدت بوصفه شخصاً منتمياً ولا منتمياً معاً مع رمز الحسون الطائر الحر الذي يعشق تربيته ويفضله؟

تجيب الرواية عن ذلك السؤال بأن نجدت سيترك تربية الحساسين في نهاية الأمر، ولن يصبر على مغامرة اقتنائها، هذا ما نعرفه من المشهد الأخير في الرواية حين يزور فياض نجدت، ويسأل عن الحساسين والبناديق أو غيرها من الطيور التي لا تُدجن فيجيب **نجدت** بأنه استبدلها بالكناريات، ويتحدث مسهباً عن صفات الكناري في مديح غير معهود: «ذلك الطير الوديع الهادئ المضمون موثوق الإنسال، لوناً وصوتاً وخصباً...»[4]. ويوضح أنه لم يعد يستطيع مزيداً من المغامرات لتربية الحساسين.[5]

هكذا تُحسم معركة الطيور في بيت **نجدت** لصالح الكناري، وتحسم خارجه لصالح **إياد** الذي أصبح مسؤولاً رفيعاً. أما **فياض** الذي غامر بكل شيء من أجل الوطن، فيقصى خارج اللعبة أو يقصي نفسه غير قابل بالمساومة على الثوابت الوطنية.

تبدأ الرواية إذن زمن السرد من هذا الفضاء، على الرغم من أن زيارة **فياض** إليه لم تكن الحدث الأول في زمن القصة، فتلقي بذلك بذرة دلالتها، وتعود في نهايتها إلى الفضاء نفسه لتؤكد الدلالة، وتختتم زمن السرد.

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص٨.

٢ نفسه، ص٩.

٣ نفسه، ص٩-١٠.

٤ نفسه، ص٤٥٧.

٥ نفسه، ص٤٥٧.

٨- فضاء السجن:

- فياض:

نتعرف على فضاء السجن في رواية «فياض» مرتين؛ يسجن فيهما **فياض** في ظروف مختلفة ولأسباب متباينة، وسنقوم بعرض فضائي السجن الأول والثاني ثم نوازن بينهما للوقوف على أهم الدلالات التي يؤسسان لها.

أ- السجن الأول: يسجن كل من **فياض** و**إياد** إثر قيامهما بعملية تفجير لغم الفحامة، الذي أسفر عن سقوط ثلاثين جريحاً بين صفوف الدورية الفرنسية التي قصدا مهاجمتها.

ويعرض فضاء السجن في الرواية بالتركيز على شخصية **فياض** ووجودها فيه، دون الإتيان على ذكر تفاصيل سجن **إياد**.

١- كان هذا السجن كما يتوقع له فضاء للتعذيب والإهانة للكائن الإنساني جسداً وروحاً، بما يجري فيه من تعذيب باستخدام وسائل شديدة القسوة، وما يكتنفه من سمات موضوعية سيئة.

تقول الرواية عن ذلك: «يومان طويلان انقضيا، يومان من فلقات، وسطول ماء قذر تُسكب على الجسد، يومان في كهف لا يرى النور، يومان من بق وجرذان وخفافيش تعبث في أبهاء القلعة العتيقة حتى **صلاح الدين**»[1].

٢- مثّل هذا الفضاء الصدام الأول **لفياض** مع وحدته: «كان هذا الاكتشافه الأول لوحدته في الكون»[2]، لكنّه مثّل له عزلتين: الأولى عامة هي كعزلة كل سجين عن العالم من حوله، والأخرى خاصة هي عزلته الجديدة المتحصلة من أنه عاد شخصاً بلا أهل، فأهله بالتبني نبذوه بعد ما فعله من جريمة في حق الفرنسيين من وجهة نظرهم، فضلاً عن كونه يتيماً لا أهل له أصلاً، ولا أصدقاء سوى **إياد** الذي سجِن بدوره. أما غيره من السجناء فكانوا رغم عزلتهم العامة، متواصلين مع العالم الخارجي عبر زيارات الأهل والأصدقاء وما يجلبونه من أشياء وأطعمة: «يسمع خطواتهم يسمع صوت سطولهم وسفر طاساتهم ويشم ريح طعامهم، ويعرف أنه المهجور المنبوذ»[3].

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص٢٦٥.

٢ نفسه، ص٢٦٥.

٣ نفسه، ص٢٦٦.

٣- ترتّب على عزلة **فياض** المزدوجة الشعور بالضآلة والعوز، وعندما جاءه السجان برغيف الخبز المحشو باللحم وعلبة السجائر للمرة الأولى، سأل مندهـشاً عـن المرسِـل، فقـال السجان: «اشكر الله يا رجل أن لك في السجن صديقاً ثرياً»[١].

ب- السجن الثاني:

دخل **فياض** سجنه الثاني بعد قيامه مع صديقه **منصور** بتفجير مركز قيادة الهاغانا، فقد التحقا بالجيوش العربية الرسمية عام ١٩٤٨، وتسللا إثر إخفاقها إلى القدس منتحلين هـويتين يهوديتين، وقاما بهذه العملية رداً على هزيمة النكبة. يلقي **فياض** بنفسه بعـد التفجيـر عنـد الخطوط العربية الأمامية فيأخذونه أسيراً ظناً منهم بأنه يهودي، ويستعدون لمبادلته.

يشرح **فياض** لهم القصة قصة التفجير، وانتحال هوية **أبراهام ليفي** لكن عبثاً، ينقلونـه أخيراً إلى دمشق فيما يدل على أنهم قد تعرفوا إليه بعد اتصالات عديدة، ويفاجأ **فيـاض** فـي دمشق بأنه يعود إلى السجن سجن قلعة **صلاح الدين** ليبقى هناك دون أن يتعرف أحـد علـى هويته أو يظهر له ذلك، فهو لم يغادر هويته اليهودية بشكل فعلي، والجميع ينادونـه باسـمه اليهودي، وإذا أصر بأنّه **فياض** الشيزري، يطلبون منه أن يستدعي من يؤكد ذلك من معارفـه أو أهله:«أنت تقول بأنك كنت صحفياً وصاحب جريـدة. حـسن. فـأين أصـدقاؤك، أيـن المسؤولون من معارفك، إن كنت كما تدعي فأنت تعرف نصف وزراء البلد، اسـتدع واحـداً منهم يتعرف عليك»[٢].

أما **فياض** فكان يأبى استدعاء أحد: «لم يكن يتشدد، ولم يكن يقوم بدور البطل، بـل كـان ببساطة لا يحتمل فكرة أن يأتي **إياد** أو **خليل** أو **حسيبة** لإخراجه من هذه الحفرة»[٣].

وكان **فياض** يعلم في قرارة نفسه أن **إياداً** و**خليل بك** هما اللذان أحضراه إلـى سـجن دمشق ويريدان منه أن يستدعي أحدهما للتعرف عليه، فيشهدا عاره، ويمنّا عليه بالخروج من سجنه[٤].

ترتسم يوميات **فياض** في هذا السجن على النحو الآتي:«أخذت الأيام تنقضي وطعـام **إبراهام ليفي** يسوء، أخذت الأيام تنقضي وصحف ومجلات وراديو **إبراهام ليفي** تُسحب مـن الزنزانة، أخذت الأيام تنقضي وفسحات التنفس تندر... وأخيراً خُتِم الأمر بمنعه من الخـروج من الزنزانة حتى لقضاء حاجته»[٥].

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص٢٦٧.

٢ نفسه، ص٤٢٧.

٣ نفسه، ص٤٢٨.

٤ نفسه، ص٤٢٧.

5 نفسه، ص٤٢٧.

تبدو وسائل التعذيب أو الضغط اعتيادية إلى حد ما، لكن وسيلة التعذيب الجديدة التي مورست على **فياض** في هذا السجن فكانت الأنكى، هي تعذيبه بتجاهل شخصه وهويته وهو الصحفي الوطني المعروف مفجر لغم الفحامة.

موازنة بين الفضائين:

- إذا كان السجن الأول هو صدام **فياض** البكر مع العزلة والتعذيب، فإن السجن الثاني كان صدامه مع الحقيقة والمصير، مصيره هو المناضل الوطني القومي الذي انتهى به الأمر إلى سجن لا يريد فيه أحد أن يتعرف إليه، أما **إياد** الذي كان شريكه في السجن الأول، فقد انتقل إلى الضفة الأخرى وصار أحد سجانيه، بعدما ارتقى في مناصب الدولة، متقاسماً مع غيره من الانتهازيين المتلونين غنائم الاستقلال، ويرسم لنا لقاء **فياض وإياد** في السجن صورة موحية بما فيها من تضاد بين عالمين أو فضاءين افترقا ولن يلتقيا، فغرفة السجن التي أتى منها **فياض**، وغرفة إدارة السجن التي التقى فيها **بإياد** كانتا فضاءين يحيلان إلى عالمين متضادين عالم السجان وعالم السجين، عالم الجلاد وعالم الضحية، على الرغم من تظاهر **إياد** بالتعاطف.

((اتّكأ **فياض** على الحرس في طريقه إلى إدارة قلعة **صلاح الدين**، فلم تكن ساقاه الموقوفتان عن المشي الناقهتان من جرح وكسر تستطيعان حمله وهناك المكتب الفخم. هناك تحت الإضاءة المريحة، هناك فوق الأرض المفروشة بالسجاد العجمي، هناك وعلى كنبة مريحة كان **إياد الجوقدار** غاطساً، وساقه اليمنى فوق الساق اليسرى))[1].

هكذا جاء **فياض** حاملاً معه فضاءه في جروح لم تندمل وكسر لم يجبر... وهكذا حمل **إياد** فضاءه معه إلى غرفة إدارة السجن الفضاء اللائق به والذي يزخر بعلامات الفخامة والترف والراحة... لكن هذه العلامات جميعها كانت تُستحضر مقترنةً بعلامة لغوية هي ((هناك)) التي تكررت لتشير إلى تكريس بعد معنوي لا مادي بين العالمين وفراق بين الاثنين أو بين الفضاءين فضاء السجان وفضاء السجين، مهما تغير السجن.

- السجن الأول كان المحطة الأولى لتأكيد الذات من خلال تأكيد الهوية هوية **فياض** المتمثلة بانتمائه إلى وطنه وإلى عروبته وانسلاخه بالتالي عن والديه الفرنسيين اللذين تبنياه إلى غير رجعة. فكان سجنه ثمناً لهذه الهوية المستعادة، ولبطولة قام بها واعتُرف بها وإن بشكل متأخر. أما السجن الثاني فقد كان يدفع فيه ثمناً مضاعفاً لبطولةٍ لم يعترف بها أحد، حيث جرد من حريته وهويته معاً دون مقابل.

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص٤٢٨.

- كان سجن **فياض** الأول في أحد معانيه، فضاء انتظار حيث كان ينتظر ككل السجناء فاقدي الحرية زيارة من أحد ما، ينتظر وصول الطعام والسجائر، وزيارة **ماتيلد** التي لن تحدث... وينتظر قبل كل شيء حريته. أما في سجنه الثاني فكان ((لا ينتظر أحداً، شيئاً، حلماً، حزناً، فرحاً، كان يعتقد أنه كان ميتاً في تلك الفترة، فهو لا يذكر أنه حتى كان يفكر، بل كان يستلقي على الفراش الممدود على الأرض..))[1]. فالانتظار، انتظار الناس الحياة والأشياء كان ذا معنى في السجن الأول أما في السجن الثاني فقد صار الانتظار بلا معنى، مادام شخصاً بلا هوية أي بلا تاريخ، بلا أمس ولا حاضر.

((إن الحرية هي التي تهب الإنسان القدرة على تشكيل المكان وإقامة معماريته، واستلاب الحرية هو الذي يعطي المكان القدرة على إعادة صياغة شخصية الآخر وبناء معماريته من جديد))[2]. وهذا ينطبق على **فياض** في سجنه الأول، حيث شكّل استلاب حريته ثمناً لحياة جديدة يكون فيها شخصيةً جديدةً منتميةً إلى نفسها وإلى جذرها الحقيقي. لكنه لا ينطبق على **فياض** في سجنه الثاني الذي شكل حالةً خاصة أصبح فيها **فياض** دون انتماء مرة أخرى، فلم يعد للحرية معنى. ويؤكد ذلك، أنه حين خرج من سجنه الثاني ما كان منه إلا أن تحول إلى سجن آخر، اختاره ليعتزل فيه العالم ثانيةً وهو البادرائية.

كان التعبير عن الزمن في فضائي السجنين ملمحاً بارزاً لكل منهما، فقد تجلى الزمن في فضاء السجن الأول طويلاً نحس بوطأته من التعابير المتكررة الآتية: ((أسبوعان طويلان انقضيا، أسبوعان عرف **فياض** فيهما الطعم الحقيقي للفلقات))[3]، ((يومان طويلان انقضيا))[4]، ((يومان من فلقات..))[5]، ((أسبوعان سيكتب عنهما فيما بعد على دفتره الجريدي...))[6]. وعلى الرغم من أن سجنه الأول لم يتجاوز الأسبوعين فقد تكرر التأكيد على طول الأيام وطول الأسبوعين وفقاً لما هو واضح، وهذا ما لم نلاحظه في صياغة زمن السجن الثاني حيث نجد انقضاء الأيام وتراكمها ثم انقضاء الشهور وتراكمها دون أن نحس بوقعها على **فياض** وذلك في عبارات مثل: ((أخذت الأيام تنقضي)) التي تكررت ثلاث مرات في الصفحة٤٢٧، و((شهور ثلاثة انقضت و**فياض** لا ينتظر أحداً))[7].

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص٤٢٨.

٢ شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية... ص٣١٨.

٣ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص٢٦٧.

٤ نفسه، ص٢٦٥.

٥ نفسه، ص٢٦٥.

٦ نفسه، ص٢٦٧.

٧ نفسه، ص٤٢٨.

وقد أسلفنا أن السجن الأول جسد في أحد معانيه معنى الانتظار، وهذا ما جعل التعبير عنه متلائماً مع حالة **فياض** النفسية، فانتظار الأشياء يجعل الزمن ثقيلاً بطيئاً، ولا سيما في السجن.

ورأينا أن **فياضاً** في سجنه الثاني لم يكن ينتظر شيئاً أو أحداً، فجاء التعبير عن الزمن بذلك الشكل التراكمي المتتابع، فليس هناك إحساس بثقل الزمن، لأنّه ما من غايةٍ تُرجى وراء اللحظة الحاضرة وما من أمل في شيء. بل إن الزمن في السجن الأول كان يتعين ويقاس بأحداث يومية مرغوبة ومنتَظَرة معاً، لأن انتظارها يوماً بعد يوم شكل كسراً للعزلة وتواصلاً مع الآخر من جهة، ومؤشراً على مرور الزمن واقتراب الحرية المرتقبة من جهة أخرى: «بعد عشرة سفرطاسات وعشر علب سجائر فتح السجان الباب في غير موعد السفرطاسات والسجائر، فاندهش **فياض**، ولكن السجان قال مبروك، إطلاق سراح »[1].

- هشام:

ظهر فضاء السجن في رواية « هشام » من خلال الشخصية الرئيسة في الرواية شخصية **هشام**، الذي سجن مرتين، الأولى في الوطن بسبب نشاطه النضالي المحظور، والثانية في غربته في ألمانيا عقاباً له على قتل ابنته « **ناديا** ».

١ - السجن الأول:

يحتل هذا السجن قيمة سردية ودلالية واضحة لما له من أهمية وأثر في حياة **هشام** يمتدان إلى منفاه، إضافةً إلى أنّه يشغل حيزاً كبيراً نسبياً إذا ما قيس بسجنه الثاني في ألمانيا، يصل إلى ما يقارب العشرين صفحة، ويرتبط هذا السجن بالحدث الوصمة الذي تعرض له **هشام** قبل خروجه من السجن وهو توقيع وثيقة « أنا مرة »، هذا الحدث الذي ستتردد أصداؤه في كل أنحاء الرواية ويصبح لازمةً سرديةً تعبر عن روح **هشام** التي ظلت ترجع أصداء الألم، ألم الإهانة والعار. يلفت انتباهنا أيضاً تمايز هذا السجن في فضاءاته الجزئية التي تقلّب **هشام** فيها، فكانت هذه الفضاءات تأخذ دلالتها وترتسم بعين **هشام** ارتساماً عفوياً عبر موازنتها بعضها بالبعض الآخر، في حين كان هذا التمايز قشرة مضللة لا أكثر تغطي جوهر القمع الذي يستبطن الفضاء. وسنعالج هذه الفضاءات عبر النصوص التي أتت على ذكرها وأطّرتها بعين الرائي المبئر **هشام**.

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص٢٦٩.

أ- الزنزانة الثانية ((القبر العمودي)):

كانت هذه الزنزانة الحضور السردي الأول لفضاء السجن في الرواية، على الرغم من أننا نعرف أنها المكان الثاني الذي نقل إليه **هشام** في السجن، وقد بدت **لهشام** الأسوأ والأقسى في بداية الأمر. ((كانت الزنزانة ضيقة حتى الاختناق وحين دفعوه إليها عارياً وحافياً، حاسراً مجرداً من كل شيء له علاقة بالإنسان، ظن أنه في الطريق إلى الزنزانة، أو في مدخل الزنزانة التي سينفتح بابها في اللحظة التالية، لكن حين انغلاق الباب الحديدي وحاول أن يفرد جذعه، اصطدم رأسه بالسقف الخشن حتى الأذى فاضطر إلى خفض رأسه حتى لا يصدم السقف، ولما حاول تحريك قدميه فوجئ بالأرض المبلطة بالحصى المدبب)) [1].

نلاحظ أن سمة الضيق تهيمن على هذا الفضاء، وقد ساهم تناوب الرؤيتين الموضوعية ((كانت الزنزانة ضيقة حتى الاختناق)) والذاتية ((حين دفعوه...ظن أنه في الطريق...)) في إبداء المفارقة المأساة بين الحقيقة الموضوعية لهذا الفضاء وبين ما ظنه **هشام** من أن هذه الزنزانة لا ترقى لأن تكون فضاء قائماً بنفسه فلا بد أن تكون معبراً أو طريقاً إلى فضاء الزنزانة. ونقرأ في موضع آخر:((صمت كامل، صمت حتى عن حطام الصدى، وهدير الأصوات البعيدة، صمت مغلف بإسمنت ورعب، استدعى حكايات وأشعاراً يتسلى بها في قبره العمودي ذاك، فما تذكر إلا **بهجة** وحفلة الدرامز البشري <...> وفجأة ارتجف مرعوباً؛ أتراهم دفنوه حياً؟ أتراه يظن القبر عمودياً وما هو بالعمودي؟ تحسس الجدران وتحسس جسده ثم اضطرب، لم يعد على ثقةٍ إن كان في وضع عمودي أو أفقي، إنه القبر، القبر حياً إذن)) [2].

تنضم سمتا الصمت والرعب إلى الضيق لتشكلا معها فضاء من الشك الذي لا يمكن حسمه، أما الصمت فهو مطلق يلفّ كل شيء، وأما الرعب فهو ممتد من الحاضر إلى الذاكرة أو الماضي((ذكرى **بهجة**)) وبالعكس، مما يجعله أيضاً رعباً مطلقاً ولا سيما إذا استحوذ على المستقبل، وقد استحوذه في عبارة **هشام** ((إنه القبر، القبر حياً إذن))، فالمآل أمام **هشام** بدا قبراً، وقد أقنع نفسه بذلك ليريحها من عذاب الشك: ((وآمن إيماناً كاملاً بأن هذه طريقتهم في الدفن، وأنّه مدفون حياً ينتظر الموت))[3].

وبذلك تكون هذه الزنزانة فضاء يستجمع هاتين الثنائيتين المتضادتين: الضيق الشديد للزنزانة / الإطلاق والامتداد لما تبثه من رعب وصمت، الشك بماهية الزنزانة/ الاقتناع والإيمان بأنها القبر.

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص٨٢.

٢ نفسه، ص٨٣.

٣ نفسه، ص٨٣.

ب- الزنزانة العادية _ الأولى _ :

يساق **هشام** إلى زنزانة أخرى، نعلم من سياق السرد أنها الزنزانة الأولى التي أُحـضِر إليها عندما اعتُقل « كانت الزنزانة جميلةً، المكان المألوف الذي عاش فيه لشهور، يؤخذ كـل يوم للتحقيق والتعذيب وفبركة الحكايات المضللة قبل أن يكتشفوا تلاعبه، ويبـدؤوا التعـذيب الجدي » [1].

يبدو مفاجئاً للوهلة الأولى أن تُوصف الزنزانة بالجمال والألفة، لكن هذا الوصف يصبح معلّلاً لما يتكشّف عنه من وصف مضاد للزنزانة السابقة، فالزنزانة العادية تصبح فضاء أليفـاً إذا ما قورنت بزنزانة لا يمكن أن تُشبه إلا بالقبر، والزمن يكتسب شكله المألوف أيضاً في هذه الزنزانة فهو قابل للتعيين « عاش فيه لشهور، يؤخذ كل يوم للتحقيق » فالمدة التـي أمـضاها متعينة تقريباً، والفعل يتكرر بصورة يومية، أما زمن الزنزانة القبر فهو غير قابل للتعيين في وعي **هشام**، ولقد تذكر حين أُعيد إلى الزنزانة العادية أنه « انتزع منها منذ يـ ـ وم، يـ ومين، شهر...لم يعد يتذكر»[2]، وهذه المدة غير المتعينة هي مدة بقائه في الزنزانة القبر. إنه زمـن غير مألوف وغريب، فهو اختلط على **هشام** حتى إنه قد يكون يوماً أو شهراً، لكن هذه الغرابة تتلاءم وغرابة هذا الفضاء الذي كان يقع على جسر واهٍ بين الحياة والموت، ولا يمكن الحكـم تماماً فيما إذا كان فضاء منتمياً إلى عالم الأحياء « سجن » أو إلى عالم الأموات « قبر ».

ويمثُّل الطعام في الزنزانة العادية من جديد بعد جوع طويل عاناه في زنزانتـه القبـر، نعرفه من الشاهد الآتي « ولكنه بعد ذلك الصيام الإجباري انقض على طعامه سعيداً » [3]. إن وجود الطعام كشرط لاستمرار الحياة في حدها الأدنى، والزمن المتعين المـألوف، وإمكانيـة الإقامة في فضاء له أبعاد تحفظ إنسانية الجسد في حدها الأدنى كذلك، شكلت الـسمات التـي أطّرت لفضاء الزنزانة العادية كما ارتسم في عيني **هشام**، السمات التي أهلت هـذه الزنزانـة لتبدو فضاء جميلاً مألوفاً بالمقارنة مع التشكل المرعب لنقائضها في الزنزانة القبر.

وعندما يؤخذ **هشام** إلى غرفة التحقيق ليجد فيها **مرعي** صديقه القـديم الـذي أصـبح محققاً، ويداعبه أمل خفي بالإفراج عنه، نقرأ لدى خروجه من غرفة المحقق: «وأحس ببـؤس صغير، الزنزانة ثانية، وربما ذلك القفص على قد الجسم <...> ولكنه وجد نفسه أمام سـيارة أركبوه فيها وأنزلوا الستائر وانطلقت السيارة وانتشرت السعادة فكل شيء ولا ذلك القفص»[4].

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص٨٥.

٢ نفسه، ص٨٤.

٣ نفسه، ص٨٥.

٤ نفسه، ص٩٤.

تطلّ من هذا الشاهد فضاءات ثلاثة عبر التراتبية الآتية لها: الفضاء الخارجي «فضاء الحرية» – فضاء الزنزانة العادية «الحياة»– فضاء الزنزانة القفص أو القبر«الموت»، وهنا تحولت الزنزانة العادية إلى فضاء باعث على البؤس إذا ما قيس بفضاء الحرية في الخارج، فهو إن منح الحياة في شرطها الإنساني الأدنى، لا يستطيع أن يمنح الحرية.

ج- المستشفى:

يرسل **هشام** من سجنه إلى المستشفى لكي يعالج، ويمضي فترة فيها تختلف عما أمضاه في سجنه السابق، « صحيح أن الحارس لم يفارق الباب أبداً، وأن النوافذ كانت مسورة بالحديد المشبك، إلا أنه كان في الجنة »[1].

مثّل هذا الفضاء **لهشام** في مرحلته تلك الجنّة، وذلك ببساطة لأنه استطاع أن يستعيد فيه بعضاً من إنسانيته المفقودة في أقل شروطها، حيث استحم بعد طول اتساخ وأكل بعد جوع طعاماً وصِف بأنه « مطبوخ طبخاً حقيقياً، طعام فيه لحم وأشياء غير معروفة... »[2].

وبعد أن شُفِي **هشام** من مرضه، نُقل من جنته هذه إلى محطة سجنه الأخيرة وهي غرفة في الفرع الأمني كرماً وتلطفاً من صديقه المحقق.

د- غرفة الفرع الأمني:

إذا كانت إقامة **هشام** في المستشفى أشبه بإقامة في الجنة، فإن إقامته في غرفة الفرع الأمني، سجنه الجديد كانت أقرب إلى الحلم كما علّق حين رآها: «أدخلوه غرفة جيدة الأثاث، غرفة تحتوي على مكتبة صغيرة وصحف وراديو وحمام خاص، تأملها، تأملها جيداً، تأملها طويلاً، تفحصها مندهشاً: _ أأنا في حلم؟ أهذا معقول؟»[3].

هكذا عبر **هشام** عن رأيه في غرفة سجنه التي فاقت كل توقعاته بما انطوت عليه من أثاث وأشياء.

وعلق **هشام** في الحلم الفخ... وأمعن **مرعي** في تدليله بالسهر معه في ليالي المناوبة وتناول الطعام الفخم وشرب البيرة... إلى أن جاءت ليلة الكابوس، الليلة الأخيرة التي جر فيها **مرعي هشاماً** إلى شرب الكثير من البيرة دون أن يسمح له بالخروج إلى الحمام لإفراغ مثانته..ثم فاجأه بانقضاض رجاله عليه مانعين إياه من التبول ومعرضين حياته لخطر التسمم الذاتي ببوله المحتقن، إلى أن يعترف بكل شيء حول تنظيمه ورفاقه ونشاطهم... ويعترف

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص٩٤.

٢ نفسه، ص٩٤.

٣ نفسه، ص٩٥.

هشام غارقاً في وحل كلمات **مرعي** الساخرة: ((أترى... كل القضية التي كنت تدافع عنها لـم تكن تساوي بولة واحدة))[1].

ولم يكن هذا كل شيء، فبعد الاعتراف تأتي مجانية الاعتراف لأن **هشاماً** يعود ليفاجـأ بعد دقائق قليلة في الغرفة ذاتها برفاقه وزعيمهم والمنشورات، وحقد **مرعي** الذي أُشبع أخيراً: ((أردتُ أن تعرف فقط قيمة القضية التي تخليتُ عنها ودافعتَ عنها...!))[2].

ويتم إرغام **هـشام** في الصباح التالي على توقيع وثيقة ((أنا مره))، دون ذكر تفصيلات ذلك الأمر. يعود **هشام** ثانيةً في هبوط سريع من الحلم إلى القبر، قبر عمودي آخر، لكنه هذه المرة قبر الرجولة والأحلام العادية بحياة عادية.

هكذا يرتسم فضاء السجن **لهشام** في تدرجاته من الزنزانة القبر إلى الزنزانة الأليفة إلى المستشفى ((الجنة)) إلى غرفة الفرع الأمني ((الحلم)) إلى القبر من جديد، لكنه القبر المنقـول إلى داخل الروح لتُدفن داخله رجولة **هشام** المستباحة وحبه للحياة في مساومة على الحريـة. هكذا صيغ **هشام** من جديد ((فالسجن ليس مجرد مكان، ذي أبعاد هندسية مميزة عـن بـاقي الأمكنة الأخرى في الواقع، من حيث قسوة هذه الأبعاد))[3]، بل هو فضاء ((يعيد بناء الإنسان ويصوغه من جديد حسب قوانينه وأنظمته))[4].

وقد تمايزت هذه الفضاءات الجزئية للسجن في محمولاتها الدلالية حسب ما لاحظنا تبعاً لما توفره من مساحة للحياة قد تضيق حتى الانطباق، وقد تتسع لكن دون أن تتجـاوز الحـد المتاخم لفضاء الحرية.

هـ - غرفة المحقق:

تبرز أهمية هذا الفضاء من كونه حين يتواجه فيه الرفيقان القديمان **هشام ومرعي** يضع حداً نهائياً بين عالمين لا يمكن أن يتصلا، عالم المناضل، وعالم المحقق، عالم السجين وعالم السجان، يتوازى هذان العالمان، ويتواجهان، لكنهما لا يمكن أن يتقاطعا.

تحفل هذه الغرفة بعلامات الاستعلاء المادي والمعنوي، ونقرأ فـي وصـفها: ((كـان المكتب أكثر وثارةً مما يجب لضابط محقق، ولكنه كان كذلك، وكانت الإضاءة فيـه عجيبـة، وهو لا يذكر أنه دخل غرفة تحقيق كهذه الغرفة، الإضاءة غير المباشـرة الخفيـة، الـسجاد السميك والكنبات المنفوخة المريحة والموسيقى الخافتة، وكان وراء مكتبه الخشبي الكبير جـداً

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص١٠٢.

٢ نفسه، ص١٠٢.

٣ شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية... ص٣١٧.

٤ نفسه، ص٣١٧.

والمغطى بعدد من هواتف منحنياً على أوراق يقرؤها فلم يرد على الجنـدي الـذي ضـرب الأرض بقدمه بقوة وهو يقول: المتهم سيدي... »[1].

إن العلامات الوصفية « أكثر وثارة مما يجب، عجيبة، كبير جداً، كنبات منفوخة، عدد من هواتف، وأخيراً فلم يرد على الجندي... » تضعنا أمام مبالغة تتجلى إما فـي الكثـرة، أو تخطي المألوف، أو زيادة الحجم بأكثر من طريقة، أو في زيادة العدد، ثم أخيراً فـي زيـادة الانشغال لدرجة لم تجعل المحقق عند دخول شخصين إليه يلتفت مجرد التفاتة علماً أن أحدهما قد ضرب الأرض بقوة.

وتأتي الإشارة الأخيرة من قبل **مرعي** التي تحدد الموقع المادي ثم المعنـوي لوجـود **هشام** شخصاً مسحوق الشخصية والكيـان في هذا الفضاء، إذ يقول **لهشام**: « هل مضى عليك زمن وأنت... هنا ؟ وأشار إلى تحت، وفهم **هشام** الآن أنهم في غرفة أعلى من... هنا»[2]. إن إشارة **مرعي** غير اللفظية إلى « تحت » ليست إشارة عابرة وقد اقترنت بإشارة لفظيـة هـي «هنا » ولقد كان لجمعهما معاً دلالة خاصة ألمحت إلى أن **هـشاماً** حتى وإن كـان هنـا فـي «المكان القريب » فسيكون « تحت » غرفة **مرعي** وتحت سلطة **مرعي**، ولن يكون معه « فوق» في مرتبة واحدة. إن **مرعي** في عبارته السابقة حين يشير إلى القرب المادي يشير أيضاً إلـى البعد المعنوي. وحين يهرب من ذكر التلفظ بالشيء إلى الإشارة إليه باليد يلمِـح بـذلك إلـى خطورة دلالته المادية والمعنوية، ويشعِر **هشاماً** الذي عرف لتوه أنه كان تحت، بدونيته التابعة لدونية فضائه.

٢-السجن الثاني: أشرنا سابقاً إلى أن **هشاماً** أمضى هذه المرحلة من سجنه في ألمانيا بعد أن قتل ابنته « **ناديا** » بصفعةٍ من يده. والملفت لمن يقرأ هذه الرواية هو أولاً عدم حـضور هـذا الفضاء إلا خلال إشارات مقتضبة على الرغم من استمراره سنوات حسب ما تخبرنا الرواية . وثانياً اشتغال هذا الفضاء بالدلالات التي شكّلته فضاء للتذكر والتأمل، حيث جاء ذكـره فـي الرواية عبر مراتٍ ثمان، حضرت فيها دلالة التذكر خمس مرات على النحو الآتي:

١- « مالك وللذكريات؟ ألم يكفك جحيم الذكريات الذي عشته في سنوات ما بعد **ناديا**؟ توقـف وابحث عن خلاصك »[3]، والمقصود بجحيم الذكريات هنا فضاء السجن الذي كان فـضاء للذكريات.

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص٨٦.

٢ نفسه، ص٩٣.

٣ نفسه، ص١٣.

٢- « فيما بعد وهناك في سجن بريمن، وحين كان يدير طاحونة حياته اليدوية بيده، يـديرها راجعاً ومسترجعاً ومستذكراً ومحاسباً كان يقول: كنت أعرف أنها لي » [١].

٣- « وكان حين يراجع نفسه وماضيه وهزائمه هناك في سجن المقاطعة في بريمن، ويراجع ما قالت **أولغا**، كان يقول: ربما كانت على حق... » [٢].

٤- « كان الاصطدام الأول بين **بهجة وهشام**، هذا الاصطدام الذي سيذكره **هشام** كثيراً فيمـا بعد <...> وسيذكره هناك فيما بعد كثيراً في سجن المقاطعة في بريمن »[٣].

٥- « إذن، فهناك بلاطة حقاً، لم يكن ماعزيت به نفسك في السجن هناك وهماً»[٤].

نعرف أن ما عزى **هشام** به نفسه في السجن هو تلك الذكرى التي كـان يعـود إليهـا متمثّلاً أمه وهي تقول إن هناك بلاطةً في بيت المونة يكمن تحتها الكنـز الجوقـداري. أمـا المرات الثلاث التي أغفلنا ذكرها فهي تتحدث على التوالي عن: شك بعض الناس في أن يكون قد مس **هشاماً** جنون ما بسبب سجنه[٥]، وعن العزلة التي اعتادها **هشام** في سجنه[٦]، وعـن قصيدة « كافافيس » التي كان يرددها في السجن حول خراب حياته أينما ذهب[٧].

ونخلص من ذلك إلى أن هذا الفضاء غلب عليه بشكل واضح كونـه فـضاء للتـذكر والذكريات. وجدير بالقول أن هذا السجن لم يذكر، تبعاً لما لاحظناه ، شيء عن ملامحـه أو مكوناته، أو المعاملة التي كان يلقاها فيه أو كيفية إمضائه للوقت، وكل ما عرفناه عـن هـذا السجن أنّه كان سجناً نفسياً أكثر مما كان سجناً للجسد، **فهشام** كان سـجين نفـسه تحـاوره، وتعاقبه، تعذّبه بالذكريات القريبة والبعيدة، وكان منقطعاً عن حاضره الزمني وما فيه بالماضي الحاضر نفسياً من خلال الذكريات الكثيفة التي كان يستحضرها، وفي ذلك ما يجعلنا نستحضر القول الآتي: « الوصف لا يصلح فقط لعرض الواقع للعيان، فهو لا يصور العالم المرئي بقدر ما يعرف بالفضاء الداخلي، ودلالته سياقية بمقدار ما هي مرجعية»[٨] . ولقد حـضر فـضاء السجن الثاني حضوراً تاماً من خلال الفضاء الداخلي **لهشام** الذي كان يعج بالذكريات.

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص٤٢.

٢ نفسه، ص٨٩.

٣ نفسه، ص١٥٤.

٤ نفسه، ص١٣.

٥ نفسه، انظر: ص٣٠.

٦ نفسه، انظر: ص٣٦.

٧ نفسه، انظر: ص١٦١.

٨ برنارد فاليط، النص الروائي: تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد بنحدو، منشورات المجلس الأعلـى للثقافـة، ١٩٩٢، ص٤٢.

٩- فضاء الشرق:

- فياض:

تعددت صور هذا الفضاء ودلالاته بتعدد وجهات النظر أو الشخصيات الراسمة له، ونستطيع أن نميز وجهتي نظر في هذا الجانب:

أ- **الشرق في عيني روجيه لوبلان: فروجيه لوبلان** الضابط الفرنسي الذي تبنى **فياضاً**، تبدو صورة الشرق لديه حاملةً مجموعةً من الملامح المميزة:

١- فضاء الأسطورة والتاريخ معاً: تعرف **روجيه** إليه أول الأمر عن طريق اطلاعه على مذكرات جده **غليام لوبلان** الذي جاء إلى الشرق غازياً مع إحدى الحملات الصليبية. وقد شكّلت هذه المذكرات وقراءاتٌ أخرى مناخاً أسطورياً عجيباً للشرق اجتذب **روجيه**، واستولى على اهتمامه، يقول: ((عرفت مع تلك الكلمات الصعبة والاصطلاحات العجيبة عن مدن شبه أسطورية قرأت عنها في الكتاب المقدس حيناً ومذكرات جدي حيناً آخر، وليضفي هذا كله على كل شيء حولي جواً أسطورياً عجيباً فيه المدن الخيالية، والأسوار العالية والشرفات المخيفة والطلاقات المرعبة تطلق منها سهام لا يعرف مطلقها، وملائكة تنزل من السماء لتحل مشاكل الناس، ثم تعود إلى مرصدها تراقب وتتأمل وتسخر))[1].

٢- فضاء الحلم والثأر معاً: تبلورت مع صورة الشرق التي تشكلت في ذهن **روجيه**، أحلام أخذت بالنمو إلى أن قرر الالتحاق بالجيش والذهاب إلى الشرق لتحقيق حلمه الذي ينطوي بالإضافة إلى المجد والسلطة، على تحقيق ثأر جده المهزوم أمام **صلاح الدين**: ((حين سقطت **ماتيلد** على **روجيه** من السماء كان **روجيه** قد أنهى لتوه رحلته الطويلة إلى الشرق يركب حصاناً أبيض، ويشرع سيفاً كبيراً، ويلبس درعاً سابغةً رسم عليها صليب كبير، ليبدأ في حصار القلاع، القلاع التي انتزعها **صلاح الدين** من **غليام**، ثم ينثني إلى المدن والقرى، فيحررها وأخيراً اختار لنفسه إقطاعاً صغيراً<...> كل ما أراد منه أن يكون جميلاً فيه نهر وطاحون وفلاحون مطيعون وكثير من الأشجار، وحيوان الصيد))[2].

ويقول في موضع آخر: ((كانت شهوة عمري أن أجيء إلى سورية، كان حلم العمر كله، فقد ملأتني حكايات العائلة، و مذكرات **غليام** بالصور والأحلام، كان حديثه عن تلك البلاد المليئة بالغزلان والظباء والمها وحمر الوحش والنمور والفهود والأسود مثيراً لخيالي الطفل))[3].

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص٣١.

٢ نفسه، ص٣١-٣٢.

٣ نفسه، ص٥٠.

٣- الشرق الجاهل بعظمائه: كان الشرق بنظر **روجيه** إلى جانب عظمته وسحره محتاجاً إلى من يكتشفه، فهو لا يعرف مكامن هذه العظمة، وهذا ما حاول **روجيه** نفسه أن يقوم بـه، فقد جاء إلى سورية باحثاً عن قبر **أسامة بن منقذ** أمير شيزر، وقد أخبره أحـد البحاثـة السوريين أن **أسامة** قد دفن في دمشق، وأن قبره قد اندثر، فتخلى عن البحـث، مكتفيـاً بمحاولة العثور على قبر أو إشارة أو نصب ما يشير إلى أسرة **أسامة** التي حكمت القلعة طويلاً، وحين سأل أهل شيزر إن كان قد تبقى واحد من سلالة الأمير **أسـامة** أو سـلالة أمراء شيزر أدهشوه بأنهم «لم يعرفوا أصلاً بهذه الأسرة وحتى القلعة تلك القلعة العظيمة التي خلّدها التاريخ وخلّدت نفسها بتلك الوقفة المتعجرفة أمام الصليبيين والروم، كانت لهم الخربة فقط»[1].

٤- الشرق الذي لا يعترف بالزمن: يعرف **روجيه** من المختار وبطريق المصادفة أن هنـاك قبراً لولي اسمه **منقذ** في شيزر فيذهب إلى الضريح المعروف بضريح سيدي منقذ، ويقول حول تلك الزيارة: «اكتشفت غرفة صغيرة ساذجة من الطين سجي فيها ضـريح وضـع على رأسه عمامةً خضراء كبيرةً وانتشرت في أرجاء المكان الشموع الذائبـة وأسـرجة الزيت، بحثت عن شاهدة القبر، لا شاهدة، بحثت عن نصب يشير إلـى اسـم المـسجى، تاريخه، أفعاله، أي شيء يشير إليه، لكني لم أعثر إلا على مزيد من الشموع <...> لـم يكن هذا هو **منقذ** الذي أريده لم يكن هذا من بحثت عنه طويلاً، كنت أريد تاريخاً، معرفةً ً تمجيداً لهذا المثل لتلك الأسرة»[2].

ويقول **روجيه** في موضع آخر مشيراً إلى عدم اهتمام الشرق بـالزمن وصـنّاع الـزمن وأمجاده معلّقاً على مشكاة جميلةٍ في مكان الضريح: « فَتَنَتْنـي المـشكاة، الزخـارف، النقوش، النعومة، حاولت معرفة فترة صنعها، اسم صانعها، ولكنه الشرق، الشرق الـذي لا يعترف بالزمن والزامن، الشرق المؤمن دائماً بثبات الزمن الخالد، كانت مشكاةً شرقيةً عتيقةً جميلةً ومهداةً لسيدي **منقذ** فقط»[3].

٥- الشرق الذي يحول كل شيء إلى دين: رأينا أن الإشارة الوحيدة إلى **ابن منقذ** التي ظفـر بها **روجيه** كانت ضريحاً لسيدي **منقذ** دون شاهدة أو نـصب يـشير إلـى المـسجى أو تاريخه، ومشكاةً لم تُعز بدورها إلى صانعها، وقد امتلأ المكان «طبولاً ومزاهر ودفوفـاً وعصياً، ورايات ملونة، ورايات مزخرفة بكلمات عربية»[4]. وقد أثار ذلك كله امتعـاض

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص٥٢.

٢ نفسه، ص٥٧.

٣ نفسه، ص٥٦.

٤ نفسه، ص٥٦.

روجيه وغضبه:((**منقذ** ليس شيخَ ذِكرٍ وحضرة، ليس رجل نذور وشموع وأسرجة...لا، **منقذ** كان رجلاً، فارساً، مقاتلاً، ابن حياة حقيقية، أفيحولونه إلى شمعة وسراج زيتٍ وذكر؟!))[1].

ويتأكد **روجيه** بذلك من أن الشرق يحول كل شيء إلى دين: ((هذا الشرق العجيب، الشرق الذي يحول كل شيء إلى دين حول **منقذ** إلى سيدي، وحول قبر الفارس إلى مزار وذكر))[2].

وهكذا تتكامل صورة الشرق كما بدت **لروجيه**، فهو فضاء تصوغه الأسطورة والتاريخ والحلم والواقع المخيب للآمال الذي يجهل عظماءه، ويبرع في تحويل كل شيء إلى دين، ويعيش خارج الزمن، ولا يهتم للتاريخ، ويحتاج لمن يكتشفه ويساعده على النهوض تبعاً لذلك، وقد قرر **روجيه** أن يتبنّى جزءاً من هذا الشرق ويصنع لنفسه إقطاعاً كما كان يفعل أمراء الشرق قديماً، وقرر أن يتبنّى **فياضاً** الصبي الشيزري.

ب- الشرق في عيني فياض الشيزري: أما **فياض**، فقد أصبح الشرق منذ تبناه **روجيه** و**ماتياد** فضاء غريباً عنه، إلى أن عاد مع **إياد** من باريس متأثراً به وبرفاقه العرب، واستقر في دمشق، وأخذ يعي بوساطة **إياد** الذاكرة والتاريخ، وتستيقظ فيه وطنيته الخبيئة ليقف موقفاً جديداً مغايراً لما سبق، يكون فيه المناضل ضد الاحتلال الفرنسي تاركاً وراءه انتماءه الزائف ومضحياً بكل مكتسبات التبنّي التي حظي بها.

أما الفترة التي سبقت ذلك أي قبل رجوع **فياض** من باريس إلى الوطن برفقة **إياد**، فقد ارتسم فيها الشرق **لفياض** أو رسمه هو فضاء متناقضاً، يصوغ ملامحه حسب الطرف الذي يتوجه إليه بالصياغة، فكان شرقاً يفصله كما تشاء الظروف، إن وجود **فياض** في باريس بين طلاب فرنسيين وآخرين عرب، كان من شأنه أن يخلق اضطراباً في شخصيته المضطربة أصلاً فهو ليس بعربي تماماً، وليس بفرنسي تماماً، لكنه لم يستطع أمام محيطه أن يكون بلا انتماء، فأصبح الانتماء الذي يقدمه لهؤلاء وسيلةً لتحقيق الذات والبحث عن كينونة يفتخر بها ويحتمي خلفها.

وهكذا قدم **فياض** لزملائه الفرنسيين الذين طلبوا منه التحدث عن مدينته في حفلة التعارف، الشرق السحري الذي يحبون والذي اكتسب معرفته من **روجيه** الأب المتبني من الكتب التي أعطاه إياها: ((وفجأة – ليس يدري كيف – قفزت إلى الذاكرة فجأة تلك الكتب التي أعطاها له **روجيه** محاولاً صنع **روجيه** آخر منه، **روجيه** حالماً مؤرخاً ذا أحلام بقلعة وجسر

---

1 خيري الذهبي، التحولات فياض... ص٥٧.

2 نفسه ، ص٥٨.

ونهر، قفزت إلى الذاكرة ألف ليلة وليلة التي قرأ عنها شيئاً وسئم أشياء، <...> وليس يـدري كيف تجمعت الذكرى وانطلق اللسان، فأخذ يتحدث عن نهر صغير جميل عليه نواعير وفوقه قلعة ضخمة الأبراج شاهقة الرواشن، عالية الأسوار يعيش فيها أمير بدوي عجـوز، يـسوق فرسانه في الصباح ليغزو القرى، وينهب الأغنام والأبقار والجمال ويسبي الجواري»[1].

لقد كانت هذه الرؤية لشرق عجيب أسطوري جزءاً من رؤية **روجيه** الاستشراقية التي عمل على تكريسها في وعي **فياض** «كان على **روجيه** أن يعرف **فياضاً** بالأرض التـي ولـد فوقها، وأن يجعله في الوقت ذاته، قادراً على تلقي التاريخ السياحي الذي لم يتسن له ذاتـه أن يحياه أو يعيشه من قبل على أنه هو التاريخ»[2].

وحتى عندما أخذ **روجيه فياضاً** إلى أحياء دمشق وشوارعها ليعرفه بها، لم يزد على أن طاف به في أنحائها، ليبقي على المعنى الأسطوري المختزن للمدينة، فلم يكن هـذا الطـواف «يعبر عن المعنى الرمزي لقيام الغرب بإعادة قراءة تاريخ الشرق وتعريفه وحسب، بل كذلك عن المعنى الميثولوجي للمكان مجرداً من علاقاته الاجتماعية»[3].

لقد أصبح **فيـاض** بفضل هذه الصورة التي نقلها عن الشرق السحري، وعـن الأميـر البدوي الغازي الذي يسوق الجواري الجميلات إلى قلعته ويسبيهن، أصـبح محـطّ إعجـاب الفتيات الفرنسيات المولعات بهذا السحر الشرقي.

وكان على **فياض** أن يستحضر الصورة النقيض للشرق، ويبحث عن وجه آخر له حين دعي إلى حفل الرابطة السورية الذي اصطنعه **إياد** من أجل تعريفه إلى الطـلاب الـسوريين وانضمامه إليهم، فأخذ يعرف عن نفسه بوصفه منتمياً إلى شرق البطـولات لا الأسـاطير، وشرع يتحدث عن بعض ما قرأه من سيرة الأمير **أسامة بن منقذ** الذي تصدى للصليبيين من قلعته شيزر، وتحديداً عن زيارة الأمير إلى بيت المقدس لافتداء الأسرى المسلمين، وقد أثار ذلك الحديث إعجاب مستمعيه من الطلاب العرب، كما أثار الحديث النقيض إعجاب مـستمعيه من الطلاب الفرنسيين قبل ذلك.

وبذلكٍ يكون الشرق حتى عودة **فياض** من فرنسا إلى الوطن فضاء لم يتحدد من داخـل **فياض** وتجربته الخاصة، بل مما يفرضه محيطه وظروفه الموضوعية، وممـا يختزنـه مـن معارف عابرة متناقضة.

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص٦٥.

٢ مجموعة مؤلفين، أدباء مكرمون، من بحث لفاضل الربيعي بعنوان: صورة الغرب المؤنّث فـي الروايـة العربية... ص١١٩.

٣ نفسه، ص١١٩.

١٠- فضاء الغرب:

- فياض:

عاش **فيـاض** في باريس خلال دراسته الجامعية، وقد تكون وعيه لهذا الفـضاء عبـر مراحل ثلاث؛ الأولى كانت فيها باريس مدينة العزلة والوحدة والـشعور بالغربـة، والثانيـة استعاد فيها الثقة والقوة حين انصاعت باريس بجميلاتها وملذاتها أمام شرقه السحري الذي أخذ يحدث عنه من الحكايات التي اختزنها، والمرحلة الأخيرة هي مرحلة الإرباك الذي أصبح فيه أمام مأزق جديد مأزق الانتماء الحقيقي الذي لا تجدي معه حكايات ألف ليلـة وليلـة والـذي أصبح مطالباً بالتعبير عنه أمام طلاب الرابطة السوريين الذين يمارسون هذا الانتماء في مدينة غريبة، هكذا تداخلت الأفكار والصور حين سألت **ماتيلد فياضاً** عن باريس وحياته فيها: ((فعن أي باريس يتحدث؟ باريس العزلة والخوف وجميلات المجلات المعروضات فـي الفاترينـات يمشين في الشوارع وحولهن قفص من زجاج لا يمكن اختراقه، أم باريس البارون القادم مـن الشرق يحمل حكاياتٍ عن قلاع وقصور وإقطاعـات وسـبايا حـسناوات ينتظـرن حبـاً لا يردنه<...> أم باريس **إياد** و**أسامة الشيزري** والخطب الرنانـة و**حـسن الخـراط** و**سـلطان الأطرش**))[1].

وفيما بعد حين يخوض **فياض** تجربته المريرة في النضال الوطني، ويذهب لاجئاً إلـى بيت **حسيبة**، يرى **زينب** ويحاول اجتذابها، فيستحضر صورة باريس لتكون فـضاء للغوايـة يدهش **زينب** ويشدها، ويحدثها عن باريس الحلم الذي يختلط بالواقع، باريس المثـال التـي لا سلطة فيها إلا للحب والجمال: ((وبدأ الحديث عن باريس، باريس التي لم توجـد وربمـا لـن توجد، وفيما بعد سيكتشف أن أنجع الأسلحة السلاح المجرب، فقد أخذ يبنـي لهمـا باريـساً* خاصة به، باريساً شيزرية، باريساً حمل إليها **إيفون** و**صوفي** و**مادلين** عبر شبابة **الـسندباد**، باريساً صار يقضي الليالي في اختراعها واصطناعها، باريـساً محاطـة بالغابـات الخـضر والعشاق متشابكي الأذرع، باريس الأضواء التي لا تنام...))[2].

هذه كانت الصورة التي اختار أن ينقلها **فياض** إلى **زينب** والتي اختار فيها وجه باريس الجميل المضيء ليبهرها به.

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص١٠٦.

* الكلمة ممنوعة من الصرف لكن هكذا وردت في متن الرواية.

٢ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص٣٣٤.

- هشام:

شكّل الغرب **لهشام** منفى طوعياً حسب ما سنوضح:

- أزمة الانتماء: عندما وصل هشام إلى منفاه الطوعي ألمانيا، مـزق جـواز سـفره وهويته ظناً منه بأنه قد هدم كل الجسور التي يمكن أن تعيده إلى الوطن، وراح يبني عالمـه الجديد، لكن ألمانيا بعد الحرب العالمية لم تكن بلداً مثالياً لاحتضان الغربـاء، وكـان **هـشام** يناضل بكل قوة لكي يكون منتمياً إلى هذا الفضاء مهما كان الثمن، وكانت اللغة بطبيعة الحال أكثر الحواجز وضوحاً و فضحاً لهويته فسعى إلى استبدالها بقوة:

((كان قد نجا من قدر الأتراك واليوغسلاف والبرتغاليين إذا ما ظلّ صامتاً، فإذا تكلـم فضحته لكنته فأقسم على إخفائها، وهكذا انضم إلى معهد يعلم اللغة الألمانية في دورات مكثفة اجتازها بسرعة من يعرف أن الجسر وراءه قد انهار وأن عليه أن يعدو ليدرك جانب النجـاة قبل أن ينهار مع الجسر... وعبر... صادق ألماناً كان يـردد بينـه وبـين نفـسه لهجـاتهم وأخطاءهم حتى أتقنها وهكذا لم تنقض بضعة شهور حتى لم يعد يميز غربته عن البر الجديـد حتى الألمان، وهكذا آمن أنه قد عبر النفق وأصبح من الـ... هناك))[1].

- التطرف من أجل الذوبان: لم يكتف **هشام** بذلك بل آثـر أن يعلـن انـصهاره فـي المجتمع الجديد بكل وسيلة متاحة، فانضم إلى عصابة الرؤوس الحليقة ((فقد وجد نفسه منساقاً إلى مقهى الصليب الوردي، وهكذا وقبل أن يلتقي **بأولغا** التي أصرت على شفائه من مأسـاة ((أنا مرة)) كان **هشام** قد صار واحداً من متحمسي الرؤوس الحليقة، وكان اسمه الذي اختار أن يقدّم فيه إلى أصدقائه **هانز**))[2].

واستتبت حياة **هشام** بعد أن أكمل دراسته الجامعية، وتزوج من **أولغا** المحللة النفـسية التي استطاعت أن تعالجه من عقده، وأنجب منها ابنته **ناديا** واكتمل عالمه السعيد بما فيه مـن ترف: ((كان العالم مكاناً بهيجاً، الفيلا المريحة والمـسبح الخـاص والـساونا والجـاكوزي والاشتراك في نوادي النخبة والركوب في طائرات الدرجة الأولى والسكريتيرون والمروجون ووكلاء دور النشر والمعجبات و**أولغا** الحبيبة و**ناديا** الوديعة...))[3].

وكان اكتمال سعادته الجديدة في البر الجديد يترافق مع اكتمال ازدرائـه للبـر القـديم وتناسيه له بشدة: ((وكان حين يلتقي واحداً يمثل دار نشر عربية أو صحفياً من ذلك البر القديم يريد إجراء لقاء معه يرفض حاسماً، و يقول دون أن يصرح: لم يعد لي علاقـة بكـم. كـان

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص٢٨١.

٢ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص٢٨٢.

٣ نفسه، ص٢٧٣.

يرفض الاجتماع والسهر في الروابط العربية، وكان يرفض معتذراً في لطف حيناً وفي جفـاء أحياناً الدعوات إلى السفارات العربية، فقد كان يشعر أنه تخطّاهم ولم يعد بحاجة إلى الانتساب إليهم، وربما لو لم يكن اسمه **هشام الشيزري** قد صار علماً لغير اسمه حتى لا يـضطر إلـى الاعتراف بأنه ينتمي إليهم وأنه قد انطرد من برهم موصوماً بوصمة أنا مرة»[1].

لقد كان البرنامج السردي لعلاقة **هشام** بالغرب تحولاً من النقيض إلى النقيض، تجاوز فيه **هشام**، حين تجاوز الجغرافيا، مجموعة من المفهومات.

وقد تجلّى هذا التحول في التحرك عبر الثنائيات الضدية الآتية:

الشرق ⟵ الغرب

التهميش والاضطهاد ⟵ الشهرة والنفوذ

الذاكرة «الأهل - اللغة - الأصدقاء» ⟵ النسيان أو التناسي

الأحلام النضالية الإنسانية ⟵ التطلعات العنصرية

«أنا مرة» ⟵ «أنا رجل»

- **الانهيار ثانيةً:** تنتهي علاقة **هشام** بالغرب إلى دمار كامل بعد أن ارتكـب الخطـأ القاتل، الذي فضح هشاشة الأسس التي بنى عليها عالمه الجديد، ويقرر **هشام** أن يعـود إلـى الوطن ويبدأ من هناك باحثاً عن كنز الجوقداريين خلاصه الأخير: «فبعـد أن كـان الغـرب خلاصاً **لهـشام** من لعنة الوطن الذي طرده وطارده بوثيقة «أنا مرة» التي وقّعها في الاعتقال، ها هو كنز الجوقداريين يغدو حلماً بالخلاص من الغرب وآثاره»[2].

١١- فضاء الهوية:

- فياض:

ـ **شيزر:** كان لصلة **فياض** بشيزر أكثر من معنى، تجلى ذلك فـي احتـضانها لـدلالتين أساسيتين الأولى: دلالة الفضاء الذي احتضن طفولة **فياض** قبل التبنّـي، والثانيـة دلالـة الفضاء التاريخ الذي احتضن بطولات **أسامة بن منقذ** القائد الشهير الذي تصدى للصليبيين من قلعة شيزر وكسر شوكتهم.

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص٢٧٣.

٢ مجموعة مؤلفين، أدباء مكرمون،من بحـث لعمـر شـبانة بعنـوان: بـين الواقـع والأسـطورة يـسقط الحاضر...ص٢٠٠.

أ-فضاء الطفولة:

كان **فياض** يتيم الأب والأم، أمضى عشر سنين من عمره في شيزر، وحين أتى **روجيه وماتيلد** إلى القلعة، ووجداه، كان يلف رأسه بكوفية، ويرعى الجـداء والخـراف[١]. تـشكّلت طفولة **فياض** في شيزر من عذوبةٍ وحريةٍ، وكان يسمي القلعة التي كانت كالخرابة مملكته[٢]. يستعيد **فياض** ذكرى طفولته في شيزر حين يعود إليها مع **روجيه** زائراً بعـد عودتـه مـن بيروت: ((ونظرتُ إلى العاصي البعيد حيث النواعير، وذكرت سباحتي الطفلة عندها، وقفـز **حسن وعبد الله ومصطفى** إلى المشهد، فرأيتهم في عريهم المضحك، يتسلقون الناعورة لتحملنا جميعاً عالياً..عالياً، حتى إذا وصلنا الذروة أو كدنا سقطنا حجارةً ثقيلـةً متطاولـة الأذرع أو ملتفة الساقين متدحرجة الجسد إلى اللجة العميقة))[٣].

لكن شيزر لم تكن فضاء للعذوبة والحرية واللعب فقط، بل كان لها وجه من المرارة لا ينسى، يتجلّى في صورة تلك الغارة التي شنّها عليها الفرنسيون فأحرقوا ودمـروا وشـردوا: ((فهو يعرفهم هؤلاء الإفرنج <...> يعرفهم منذ سمع الطقطقة والانفجارات فأطلّ من عليائـه، من الخرابة يراقب، فرأى عصياً تبصق ناراً، ناراً حقيقية تحرق البيادر وأسقف البيت المغطاة بالتبن اليابس، ورأى عرباتٍ تمشي في الحارات الضيقة تعوي وتطقطق))[٤].

ب- فضاء التاريخ:

أشرنا إلى أن شيزر كانت انتماء إلى التاريخ، أصبح يفرض نفسه بقوة على **فياض** بعد عودته إلى الوطن... وقد كرس السرد هذا الانتماء أو الحضور التاريخي فـي حيـاة **فيـاض** بأكثر من طريقة وظهور.

١- ظهور مكاني طالعه **فياض** الطفل مطالعةً ساذجة حيث لم يكن يعي مضمون مـا يـرى: ((مسح المكان ثانية، الحجارة الضخمة المكومة، الأقواس المتساقطة، العمد المنهارة، آثار الأقدام الممحوة...))[٥].

٢- ظهور على شكل رؤيا ملهمة ألهمت **فياضاً** الإقدام على القيام بعملية التفجير مع **إياد**، ضد الدورية الفرنسية، هذه العملية التي كان **فياض** قد أعد لغمها اليدوي بنفسه بالاعتماد على دراسته للكيمياء، رأى **فياض** نفسه في جيش **أسامة** مع أصدقاء طفولته الشيزريين وقـد كانوا يحاصرون قلعة أفاميا التي احتلها الفرنجة، وأنقذهم **فياض** عندما أعيـتهم الحيلـة

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص٣٥.

٢ نفسه، ص٣٧.

٣ نفسه، ص٢٣.

٤ نفسه، ص٣٧.

٥ نفسه، ص٣٧.

بصنع لغم تفجير برج القلعة، لكن **أسامة** والرفاق تجاهلوه، وسأله **أسامة** إن كـان مـن العرب أم من الفرنجة، متعجباً من ثيابه وعدم استعداده كأصدقائه للقتال، ثم طلب منه أن يلحق بهم حين يكون مستعداً[1]، وبهذا حسم **فياض** الأمر وعرف أن عليه أن يكون منتمياً إلى عروبته وتاريخه وإلى **أسامة بن منقذ**، وعليه أن يمضي مع **إياد** في المهمـة التـي أعدا لها، وتكتمل هذه الرؤيا برؤيا أخرى، تعضدها يرى فيها **فياض** نفسه وهو يقاتل مع رفاقه بكامل السلاح لابساً ثياب **أسامة بن منقذ**، وحين انتصروا، أخذت الجموع تهتف له على أنه **أسامة** [2].

١٢- الفضاء المتبنى:

- فياض:

أ- بيت **روجيه** عامةً: يأتي وصف بيت **روجيه** في معرض مقارنته ببيت **إياد** الـذي رآه للمرة الأولى فنقرأ: ((كان البيت هذه المرة مختلفاً عن بيت **روجيه** ذي البحرة المزروعـة في حديقة الفيلاّ المغطاة بالزجاج والمثقلة بأجران حجرية مستعارة من بيوت مهدمة، وبِجِرارٍ متّكئة على الجدران، وقد تدلّت من أفواهها حشائش الماء النضرة والمقطّعة بأقواس حجريـة انتُزعت من حاراتٍ عفا عليها الحريق، فجمعت ونُصبت أقواساً لحارات مفتوحة على الهـدوء والنور والفراغ...))[3].

إن بيت **روجيه** إذاً هو عبارة عن مكان يحاول أن يقتـنص بعـض ملامـح البيـت الدمشقي، حيث توجد في حديقته بحرة، لكن هذه البحرة مزروعة، وليست من أصـل البيـت، والأجران الحجرية الموجودة في الحديقة هي أجران مستعارة من بيـوت دمـشقية مهدمـة، والأقواس منتزعة من حارات أحرقها الفرنسيون وهي لا تؤدي، كما كانـت، إلـى حـارات أخرى.

حاول **روجيه** أن يتبنّى مظاهر البيت الدمشقي العريق ويجمعها في بيته، لكـن هـذا التبنّي جاء مفعماً بدلالتي الإرغام والافتعال خلال ظهوره في الصياغات الآتية: المزروعة – المثقلة – مستعارة- من بيوت مهدمة – انتُزعت- حارات مفتوحة على...الفراغ.

ومما يؤكد ذلك استعادة وصف البيت أكثر من مرة، و كان يجري في كل مرة تكثيف أكبر للوصف واختصاره في صياغات توحي مباشرةً بالدلالتين السابقتين، فنحن نقـرأ فـي

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص١٩٥.

٢ نفسه، ص١٩٦-١٩٧.

٣ نفسه، ص١٢٣.

موضع آخر: «ورأى **فياض روجيه** ينظر من شرفة البيت المطلّة على الحديقة المغطاة بالزجاج الغاصة بأقواس حارات لا تؤدي إلى حارات، وعلى بحرة لا تشرب من بردى»[1]. يركّز هنا السرد على الأقواس والبحرة بوصفهما وجوداً مفتعلاً، مفارقاً لوجودهما في البيوت الدمشقية الأصيلة.

ونرى في موضع ثالث وصفاً شديد التكثيف لبيت **روجيه** في القول الآتي: «اتّجه إلى النافذة، نظر إلى أقواس الحارات التي لا تؤدي إلى حارات، وقال مثقل القلب: صديقك هذا المدعو **إياد**...إنّهم يحققون معه الآن»[2].

إن الشاهد السابق يأتي في معرض حديث **روجيه** عن معرفته بالتحقيق الجاري مع **إياد** بشأن تفجير اللغم، ونلاحظ أن هذه الصياغة لم يرد منها وصف البيت بالدرجة الأولى، لكن السرد استعان بملمح من ملامح بيت **روجيه** لعلّه أكثرها دلالةً – ليؤدي غايةً أخرى في هذا السياق، ففهمه دون وضعه في سياقه يفقِر دوره الدلالي.

إن الأقواس التي تضمنها بيت **روجيه** منتَزعةٌ من حارات دمشقية أتى عليها الحريق الفرنسي، ووجودها في هذا البيت هو وجود تزييني فيه تعطيل لدورها الأساسي «الوصل بين الحارات»، وهذا يوحي من طرف آخر بإبقاء فضاء **روجيه** مبتوراً ومعزولاً عن العالم الذي وضع نفسه فيه عنوةً، وحاول أن يتبنّى، أيضاً عنوة واغتصاباً بعض ملامحه فجاء بهذه الأقواس، ونجد بإتمام قراءة السياق الذي وضعت فيه هذه الجملة أنها توحي أيضاً بالانفصال الذي بات واضحاً بين عالمين عالم **روجيه**، وعالم **فياض** في اللحظة التي قال فيها **روجيه لفياض** ما يعرفه عن التحقيق مع **إياد** ملمحاً إلى شكّه فيه، فعالم **فياض** وعالم **روجيه** لم يعد من الممكن أن يؤدي أحدهما إلى الآخر أو يلتقيا، لأن **فياضاً** الابن المتبنى عنوةً كان قد عاد إلى انتمائه الحقيقي إلى الوطن وإلى الحارات الدمشقية المحروقة.

ب- غرفة روجيه الشرقية أو المكتبة:

كانت هذه الغرفة فضاء حميماً مميزاً **لروجيه**، وقد ألقى عليها السرد أكثر من نظرة تفصيلية تعرفنا إلى مكوناتها وهواجس صاحبها التي انعكست جلياً على هذه المكونات.

وورد وصف غرفة المكتبة غير مرة، أولها هو الآتي: «لم تكن غرفة **روجيه** الاستراحة والمكتبة ومكان الخلوة قد وصلت إلى كمالها بعد، ولكنها كانت قد بدأت طريق تشكّلها، فبالإضافة إلى السجاد الفارسي الممدود على الأرض وإلى البسط الحلبية المعلّقة على الجدران، وإلى المناقل النحاسية المحفورة والمزخرفة والمنقوشة بأدعية النصر لسلاطين لم

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص١٧٣.

٢ نفسه، ص٢٤٤.

ينتصروا، وإلى سيوف لامعة لم تُرفع يوماً، وإلى دروع زردية صدئة معلّقة على الجـدران، كان هناك أيضاً عدد من المشاكي الفضية والنحاسية المعلّقة في أرجاء الغرفة»[1].

اهتم **روجيه** بتأثيث غرفته أو مكتبته بالشرقيات فهي تحتوي على الـسجاد الفارسـي والبسط الحلبية والمناقل النحاسية وغير ذلك...ويدلّ هذا على الهاجس الحالم الذي كان يسيطر على عقل **روجيه** وهو تبنيه مكاناً ما في هذا الشرق، ولكي يكون متناغماً مع أحلامه لابـد أن يتناغم مع الشرق نفسه ويشبهه، وهذا ما دفع **روجيه** إلى حشد كل هذه المقتنيات الشرقية التي وشت أحياناً بأنها مجرد زينة فارغة من المضمون « سيوف لامعة لم ترفع يوماً » بما يـوحي بأن أحلام **روجيه** هي أيضاً عارية من مضمونها الأخلاقي فهي أحلام الغازي المنتهك مهمـا حاول تجميلها وحشد الذرائع لها، **فروجيه** يحاول أن يتخذ من فضائه ذريعة تبين حبه وولعـه بالشرق ومعرفته بأسراره وكنوزه لكي يبرر لنفسه المضي بحلمه حتى النهاية.

ويطالعنا وصف آخر للغرفة يتحدث عن محتوياتها بصورة موضوعية مكرراً السمات نفسها: « السجاد الفارسي والبسط الحلبية والمشاكي الفضية والقناديل النحاسية بل وكتبية كاملة بإطارها الرخامي المنقوش كالدانتيلا، الخرستانات عجيبة النقوش، ومساند الكتـب المطعمـة بالصدف والفضة، البنادق العثمانية والقرابينـات، الـسيوف الدمـشقية والتـروس، الرمـاح السمهرية، والكزاغندنات »[2].

يتّفق هذا الوصف مع الوصف السابق بذكر المحتويات نفسها بصورة موضوعية، مع ذكر بعض الإضافات، فقد أُشير في الوصف الأول إلى عدم اكتمال تأثيث المكتبة. ونلاحظ أن الوصف يلتزم في المرتين الأولى والثانية بذكر الموصوفات مع صفاتها، وهو يركّز بذلك على قضيتي العناصر والصفات محيلاً إلى غنى كمي، وأحادية في النوع أو الأصـل فالمقتنيـات شرقية الصنع.

أما الوصف الثاني لغرفة **روجيه** فينتهي بتعليق **فياض** المتأمل على ما يـرى قـائلاً: «آه، يا إلهي لديك ما يكفي لمتحف! »[3]، وينطوي هذا التعليق على إشارة كمية لا تلتفت إلـى المستوى النوعي للأشياء التي يراها. ويكتسب هذا التعليق أهميةً حين يوضع بمواجهة التعليق الآخر الذي يطلقه **فياض** حين يدخل الغرفة في وقت لاحق حيث نقرأ: «... ومضى إلى مكتبة **روجيه**، أشعل النور الكهربائي فهاجمته مباشرة الرماح و الدروع وقمصان الزرد والحـراب

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص١٩.

٢ نفسه، ص١٠٣-١٠٤.

٣ نفسه، ص١٠٤.

والطبنجات والقرابينات، وهتف: يا إلهي، أي هـذه الرمـاح كـان **لعرنـوس**، أو **لإبـراهيم الحوراني**، أو أيها كان **لأسامة**؟))[1].

إن التعليق الأخير يجعلنا نلتفت إلى التغير الذي طرأ على نظرة المتأمل الـذي كـان سابقاً مندهشاً من كم ما يرى غير مبالٍ بأصله الشرقي، ثم أصبح الآن يحس بانتهاكٍ ما، وبأن هذه الشرقيات لها أصحاب حقيقيون ولها تاريخ يجب ألاّ يسرق من أهله.

يؤيد ذلك ورود كلمة ((هاجمته)) التي عبرت عن موقف ذاتي جديد، أخذ يبلور موقف **فياض** من الفضاء وعلاقته به، فلماذا يشعر **فياض** بأن هذه الأشياء هاجمته؟ إذا رجعنـا إلـى السياق الزمني سنعرف الإجابة، **ففياض** العائد من مقهى الحكواتي الذي كان يستعرض حكاية عرنوس في ((**سيرة الظاهر بيبرس**)) والذي تجول مع **إياد** في أنحاء دمشق ليتعرف إليها، قـد تغير في داخله الكثير، وأخذ سؤال الهوية يؤرقه، **فعرنوس** استطاع أن ينحاز إلـى عروبتـه، وينضم إلى جيش أبيه فماذا يصنع هو؟ وعندما يدخل **فياض** المكتبـة يـشعر أن محتوياتهـا الشرقية هاجمته بسؤال الهوية نفسه: من أنت؟ ولماذا لا تحدد انتماءك، ويثور دمـك العربـي على المغتصِب للأرض والتراث ؟. أما التطرق الأخير لفضاء المكتبة فيأتي من خلال عـين **فياض** المتأملة له في آخر مرة رآه: ((الآن وبعد اكتمال الصبا وشـيب الأحـلام وشـيخوخة الرؤى لن أستطيع مهما حاولت نسيان مكتبة **روجيه** تلك الليلة، إضاءتها بالشموع المعلقة إلى الشمعدانات النحاسية والمطروقة، المشاكي المتوهجة في المكان، المنقـل الكبيـر والمتـوهج بالفحم، جلسة **روجيه** في ثياب **أسامة** لم ينزع حتى العمامة، البساط الأحمر فـوق التوطايـة والوسائد المغطاة بالدامسكو والأطلس))[2].

نلاحظ في هذا الوصف أن فضاء المكتبة قد اغتنى بالفاعلية والحياة، فالشموع مضاءة والمشاكي متوهجة والمنقل كذلك... والإضافة الأكبر هي حضور **روجيه** في ثياب **أسامة بن منقذ** جالساً في هذا المسرح، بعد عودته مباشرة من الكرنفال محبطاً ومندهشاً مـن مجـاراة **فياض** له وتنكّره أيضاً بزي **أسامة**.

لقد وصِف هذا المشهد بأنه عرض[3]، وقد بدا كذلك فعلاً لنا، **فروجيه** كان فـي ذلـك الوقت يمارس طقس التبنّي على الأشياء وعلى شخصية **أسامة** بكل ما لديه من عدة وعاطفة، ليكون مقنعاً أمام **فياض** أنه الأحق بذلك التبني، لكن **فياضـاً** الذي تقمص هو الآخر شخـصية **أسامة** لم يكن بحاجة إلى تبنّي الأشياء والأشخاص، فهي تخصه وهو يمتلكها بمعنى ما. إنهـا

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص١٣٧.

٢ نفسه، ص٢٢٤.

٣ نفسه، ص٢٢٥.

المواجهة بين الفضاء المتبنّى الأكثر خصوصية **لروجيه** في أشـد لحظاتـه فاعليـةً وتـأثيراً ومحاولةً لكسب التعاطف، وبين **فياض** الذي واجه التبنّي بالانتماء الحقيقي والعرض التمثيلـي بالعرض الواقعي، فكان لابد من أن يحسم لصالحه مهما بلغ عرض **روجيه** من حجج الإتقان.

١٣- فضاء البادرائية*:

- فياض:

كانت البادرائية هي المحطة الأخيرة **لفياض** أو هي الفضاء الأخير الذي عـاش فيـه عزلته الاختيارية تاركاً وراءه الأهل والأصدقاء والأحلام، معتـزلاً العـالم الـذي حاصـره بالخيبات، وهناك مجموعة من الدلالات الجزئية التي تبرز طبيعة هذا الفضاء المركبة.

- كانت البادرائية فضاء للعزلة والانطواء المضاعفين بالنسبة **لفياض**، حيث لم يعتزل فيها العالم الخارجي وحسب، بل اعتزل أيضاً شيوخ البادرائية في كل شيء، فلم يكن يجالسهم أو يمارس الطقوس الدينية معهم، حتى إنّهم كانوا يشتكون من أنه يدنّس البادرائية.

- كانت البادرائية فضاء للسلبية لا يقوم فيه **فياض** بفعـل شـيء إلا إذا أتاحتـه لـه الظروف، فهو لا يطلب شيئاً ولا يريد شيئاً. ((ها هو يصبح أخيراً **فياض البادرائي** يقـرأ إن مكنه الضوء من القراءة، يتشمس حين يمضون إلى حلقات جامع القلبقجية يدرسون، فتخلو له الباحة كما خلت له قلعة من قبل))[1].

- كانت فضاء للتأمل الذي أصبح عادة **فياض** الخاصة، حيث لا يوجد مـا يفعلـه إلا الاعتكاف والمراقبة ((ويحل الليل وصلاة العشاء، ولا يشعل النور فهو لا يريد لهم أن يـروه يراقبهم ولكنه وقد راقبهم طويلاً، صار يعرف طقسهم الكامل))[2].

- أما ما كان يتأمله **فياض** من بعيد، فكان أمرين أسهما في تعزيز عزلته وسلبيته تجاه ماحوله هما: - الاستسلام والقبول بالواقع: أو بكلمة أخرى التدجين الذي رآه في من حولـه: ((كان يراقب هؤلاء الفتية النضرين حملوا إلى البادرائية من السهول والبيـادر مـن الجبـال والغابات، حملوا مغرين بعالم مريح فيه الطعام السهل والماء السهل والحياة السهلة بعد الموت

---

* أشارت الرواية إلى أن البادرائية مكان بناه أحد الشيوخ الصالحين بغرض التعليم الديني وقد أشفق شـخص ما على فياض في الرواية فأعطاه غرفةً ليسكن فيها مع شيوخ البادرائية.

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص٤٣٣.

٢ نفسه، ص٤٣٦.

السهل...السعادة دعوة إلى تمسلية وعشاء دسم والبهجة بعض قطائف وكنافة إن كان الميت غنياً)) [1].

وقد جرى الربط أكثر من مرة في النص السردي بين طيور الستاتي وشيوخ البادرائية بوصفهما مثالين على حالة واحدة من الخنوع والاستسلام. وكانت طيور الستاتي قد وصِفت في مرحلة مبكرة من الرواية بأنها ((تبكي يوماً قررت فيه أن تنزل من قرصها السماوي إلى حضن ربةٍ ماكرة لا تعتق أسراها أبداً)) [2].

وشيوخ البادرائية كهذه الطيور المدجنة، بلا أحلام أو آمال تؤرقهم في عالمهم الأرضي المحدود. ((نظر إلى عمد سقف الإيوان و المشارق وتساءل لو أنه تنصت على أعشاش الستاتي هناك في الأعلى أفلن يسمع الصوت نفسه الهادئ المستقر الساكن دون خوف أو حزن أو رغبة أو شهوة أو تشوف للعالم)) [3].

-التكرار واجترار الفعل اليومي:

تتكرر الأفعال اليومية التي يقوم بها الشيوخ في البادرائية حتى يصبح **فياض** قادراً على تخيلها وتخمينها، فهي الأفعال المحددة اليومية التي لا يمكن أن تُختَرق بشيء مغاير ((تبتعد الخطوات، ويحط السكون أخيراً على المدرسة فيتخيلهم يتسللون إلى أسرتهم الخشبية يتسوكون <...> يضعون السواك في كأس إلى جانبهم حتى لا يجف، يقرؤون أورادهم، يطفئون اللمبة ذات الستين شمعة، ينسلون تحت اللحاف وينامون، وهو يعرف أنهم ينامون مباشرةً وحالما يضعون رؤوسهم على الوسائد)) [4].

١٤-المدرسة الدينية:

- هشام:

كانت المدرسة الدينية التي أُخذ إليها **هشام** في طفولته، فضاء دالاً على القمع في كثير من جوانبها، وبذلك انحازت إلى فضاءات الرواية التي ((بقدر ما تؤكد مرجعيتها، هي نوع من رموز ديناميكية تتخطى المعنى الإقليدي للمكان)) [5]، فقد مثّلت هذه المدرسة: الإنهاء

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص٤٣٤.

٢ نفسه، ص٦٧.

٣ نفسه، ص٤٣٧.

٤ نفسه، ص٤٣٦.

٥ مجموعة مؤلفين، أدباء مكرمون، من مقال لمحمد جمال باروت بعنوان: ((راوية البيئة الشامية الضائعة والمستعادة))، ص١٦١.

القسري لمرحلة الطفولة ووضع حد بين عالمين؛ العالم داخل المدرسة والعالم خارجها، وقد كان خطاب **بهجة** «الشيخ القائم على المدرسة» للتلاميذ يرسخ ذلك ويؤكده، «أنتم يا من تدخلون هذا المكان لقد تركتم العالم من ورائكم، أترون هذا الباب العظيم، إنه الفاصل بين عالمين، ما إن تجتازوه مرة حتى تقطعوا صلتكم بعالمكم السابق <...> ها أنتم تودعون طفولتكم، نزقكم، تفاهات حياتكم لتدخلوا عالم الشرف، عالماً من دخله مرة وذاق حلاوته، فلن يستطيع مفارقته..»[1].

إن دخول عالم المدرسة هو دخول عالم الشرف كما قرأنا، وهذا مشروط بترك الطفولة ومتعها وتفاهاتها، فلا يمكن بنظر **بهجة** ومن ورائه المدرسة أن يتآلف عالم الشرف وعالم الطفولة فما تُرك خارج المدرسة هو آثام وتفاهات.

والدخول إلى المدرسة يجب أن يكون تحولاً قسرياً مفاجئاً إلى الرجولة: «يجب أن تعرفوا جيداً، أنتم رجال منذ اجتزتم هذا الباب الحجري»[2].

ومن أجل أن يتحقق هدف التحول إلى الرجولة لابد من تكريس التعليم في المدرسة لموضوعات كبيرة عظيمة الشأن لا قبل للأطفال بها، والإلحاح على هذه الموضوعات لتمتلئ بها العقول فلا تكفّ عن التفكير بها. «فحوارات المدرسة اليومية كانت لا تدور إلا عن الروح والجسد والقلق والرضا، الموت والبعث، الطهارة والنجاسة، النكاح والطلاق، أمور كبيرة عليهم كانوا يحقنونهم بها يومياً وهم يقولون لا حياء في الدين»[3].

وكان يوم المحاسبة في المدرسة الذي ُيعقد أسبوعياً مظهراً آخر من مظاهر القمع التي شكّلت صورة المدرسة، حيث ُيحاسب الطلاب على ذنوبهم التي ارتكبوها خلال الأسبوع لكي يبرؤوا منها بسرعة حسب ما يقول الشيخ **بهجة**: «كان **بهجة** قد شرح الأمر مرة... نحن لا نترك الذنوب تبيت، لا نتركها تفسد حياة المذنب، الغنم بالغرم والذنب بالعقوبة <...> قبيضي بقبيضي، لا ديون ولا فوائد، وبذا يعود المذنب نظيفاً كمن لم يذنب»[4].

وكانت العقوبات تتنوع بحسب الذنوب، فالطفل الذي كان يتبول في ثيابه كلما رأى **بهجة** من شدة الرعب كان عقابه بحشره بين رفي مكتبة والضرب المتكرر على الرف الملتصق برأسه، ثم على ركبتيه إذا حاول حماية رأسه بيديه[5].

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص١٥٨.

٢ نفسه، ص١٦٣.

٣ نفسه، ص١٦٣.

٤ نفسه، ص١٥٢.

٥ نفسه، ص١٥٤.

وقد تعرض **هشام** للمحاكمة في هذا اليوم عندما هرب مرة من المدرسة إلى الـسينما وهو محروم من الإجازة: « في اليوم التالي وجد **هشام** نفسه ُيـساق للمحاكمـة <...> فلقـد ارتكب مخالفتين، الهرب من المدرسة رغم قرار الحرمان، والمضي إلى مكان الرذيلة العلنية السينما » [1].

ويصف **هشام** تلك المحاكمة فيما بعد **لأولغا** قائلاً: «شهدت محاكماتٍ كثيرةً عرفيـة، وبوليسية، وشرعية، ولكن ذكرى تلك المحاكمة الأولى في قاعة ذات أربع نوافذ كبيرة ومدفأة من حجر <...> واثني عشر مقعداً من جلد واثني عشر شيخاً من قسوة واثني عشر سؤالاً في أصل العقيدة والحياة وارتكاب المحرم...» [2].

- أما المظهر الأخير من مظاهر القمع في المدرسة فهو وجود المخبرين من الطلاب الذين يساعدون الشيخ **بهجة** في إدارة المدرسة وإقرار النظام وفي مقدمتهم **رباح** الطالب الذي كان يقدم التقارير اليومية هو وزملاؤه عن تحركات الطلاب: « ولكن من أين **لهـشام** <...> أن يعرف أن **رباحاً** هذا سيكون الخميرة التي ستقدم العون **لبهجة** في ضبط المدرسة الدينيـة وتشمم أخبار طلابها والبحث عن الآثام والخطايا التي ارتكبوها أو سيرتكبونها»[3].

إن مظاهر القمع السابقة للمدرسة من إرغام الأطفال على ترك العالم الخارجي بما فيه من ممارسات طفولية، وقسرهم في سلوكهم وتعليمهم على ما لا قبل لهم بـه، والمحاكمـات والتعذيب من خلال العقوبات الأسبوعية للمذنبين وتسليط المخبرين علـى الطـلاب لتـشمم أخطائهم، كل هذه المظاهر جعلت المدرسة الدينية فضاء أقرب إلى السجن.

١٥- الفضاء الصوفي:

- هشام:

برز الفضاء **الصوفي** في هذه الرواية فضاء بديلاً يعوض عن الوجه السلبي لكل مـن فضاء البيت وفضاء المدرسة الدينية المليئين بالمحرمات والقسوة، قاد الشيخ **شـكري هـشاماً** إلى هذا الفضاء، والشيخ **شكري** هو أحد المعلمين في المدرسة، لكنّه كـان شخـصاً مختلفـاً وروحانياً، يقع على النقيض تماماً من الشيخ **بهجة** الرجل الحسي الأرضي، أخذ الشيخ **شكري** بيد **هشام** إلى عالم داخل العالم الذي يعيشه، لكنه لم يكن يراه. يقول **هشام** حول ذلك: « ففـي شهور قليلة تكشّفت لي عوالم ما كنت أعرفها لدى جدتي، عـوالم بعيـدة عـن آلات صـنع

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص١٥٧.

٢ نفسه، ص١٥٧-١٥٨.

٣ نفسه، ص١٣٤.

الجوارب وزيدان الفوال و مريم و وداد وصعب والغرفة العلويـة المبطنـة بـالقطن تحفـظ ذكرياتٍ و أصصاً ميتة»[1].

ونلاحظ من الشاهد السابق أن هذا العالم الجديد كان يقف مغايراً لعالم **هشام** في البيت والحارة بكل ما يحمله من رتابة الأفعال والأشياء والشخصيات، ومظاهر الموت التي اضطُر إلى معايشتها خلال تمثّل أمه لمأساة رحيل الأب.

وكان يقف أيضاً مغايراً لعالم المدرسة الذي كان عالماً للتدين القـسري البعيـد عـن الروح والقلب، هذا ما اكتشفه **هشام** أثناء جولاته مع الـشيخ **شـكري** لاكتـشاف الوجـود: «وسيحدث **هشام أولغا** عن الشيخ **شـكري**، عن العالم الجديد الذي شده إليه، من عالم يرى فيه التقوى والعبادة في كل شيء <...> للمرة الأولى استطعتُ أن أرى ضربات الأزاميل الدقيقـة على رخام المحراب دانتيلها الخاص، واستطعت أن أعرف أن هذه الضربات الحساسة كانـت شكلاً آخر من أشكال العبادة <...> حدثها عن اكتشافه معه لعظمة الجمال وصانع الجمال في زهيرات العشب البيض الصغيرة المنمنمة» [2].

لقد كان اكتشاف الجمال في الوجود ومفردات هذا الوجود هو الطريق إلى حب العالم عبر رؤيته من منظور جديد. وقد استطاع **هـشام** عبر هذا المنظور الصوفي الذي رأى منـه الأشياء أن يصل إلى ما لم يصل إليه في المدرسة الدينية عبر الأسلوب المتحجر الذي اتّبعته، فقد أحب الله، بعيداً عن الوعظ والقمع والتّرهيب: « حدثها عن الشعرية والسحرية التي قـاده إليها ففتح عينيه، وأحب الله فجأة حين لم يعد يرى الشيخ **بهجة** ولا شيخ البحرة ...»[3].

١٦- فضاء الوطن:

- هشام:

نخص رواية «هشام أو الدوران في المكان» بهذا الحديث لأن لفـضاء الـوطن فيهـا تجلياتٍ نصيةً واضحة فرضت حضورها الدلالي، وكان من أبرز السمات التي وسمت فـضاء الوطن وشكلت دلالته الكبرى سمة القمع، فقد رأينا أن هناك فضاءاتٍ جزئيةً داخله مارسـت القمع بوجه من وجوهها كفضاء البيت وفضاء المدرسة الدينية والحـارة... بالإضـافة إلـى السجن الذي كان فضاء يوظف القمع لخدمة أهدافه التي تصب في تحطـيم الإنـسان واقعـاً

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص١٦٩.

٢ نفسه، ص١٨٧.

٣ نفسه، ص١٨٧.

وحلماً، ولعلّ الوثيقة التي أُجبِر **هشام** على توقيعها وخرج بها من سجنه ((وثيقة أنـا مـ رة)) كانت ذروة القهر والإذلال ولم يكن **هشام** وحده الذي مني بذلك حسب ما تخبرنا الرواية بـل هو جيل بأكمله من المناضلين ((وكان **هشام** يظن في البدء أنّه الوحيد الذي أُجبِر على كتابـة وتوقيع هذه الوثيقة العار ولكنّه اكتشف أنّها السمة التي وسم بها جيل بأكمله))[1].

ويهرب **هشام** متسلّلاً خارج الوطن إلى ألمانيا وهناك يكتب وصيته التي يلح فيها على أنّه ((إن مات ألاّ يدفَن في أرض الوطن، بل يطلب أن يدفن في أي أرض فإن لم يكـن ذلـك ممكناً فهو يطلب أن تُحرق جثته ولا تُعاد إلى تلك الأرض التي طاردته وطردتـه ووصـمته بوثيقة أنا ((م ر ه))))[2].

ويمزق **هشام** جواز سفره وهويته محاولاً تمزيق الماضي والبدء من جديد، ويتكنّـى الوطن لديه بعبارة ((البر القديم))، التي تدلّ على قدر من الانفصال عن الوطن الذي أصبح في عداد ما هو ماضٍ وقديم، والانضمام إلى النقيض أو البر الجديد تمثّلاً بالمغتَرب، لكن **هـشاماً** يفشل في ذلك: ((حاولت تجاهل البر القديم ورسل البر القديم والهرب من ذكريات البر القـديم كما حاول بطل رواية ((جزيرة الكنز)) ولكن رسولهم الأعمى كان أذكى من كل تهرباتي)).

ويلتقي **هشام بحسان** أحد أدباء البر القديم المغمورين ويعجب به ويقرر أن يتيح لـه فرصة الشهرة بوساطة علاقاته ونفوذه، فيدعوه إلى بيته في ألمانيا وهناك يصبح **حسان**، سفير الوطن إلى **هشام**، شاهداً على هشاشة عالم **هشام** وخوائه بدل أن يكون شاهداً على عظمتـه وتماسكه وفقاً لما أراد **هشام**. ويعرف **حسان** فضائح **ناديا** بنت **هشام**، وأخيراً يكـون شـاهداً على قتل **هشام** لابنته عندما فاجأها مع صديقها في غرفتها، وقام بصفعها صفعةً ساهمت مـع جرعة المخدر التي كانت قد تناولتها في قتلها، وهنا ينهار عالم **هشام** تماماً في البـر الجديـد وتقول له **أولغا** ((**هشام**..حاولت أن أحقد عليك فلم أستطع، فأنت الضحية لكل أولئـك النـاس الذين شكّلوك قبل أن ألقاك))[3].

وتقول له في موضع آخر مفسرة هذا التكوين الذي شكّل عقله وشخصيته وأوصله إلى هذه النهاية: ((لم تصل إلي حتى كانوا قد قتلوا فيك كل شيء جميل، **هشام** كيف استطاعوا قتل الحب والصداقة ؟ قتل الألفة والجمال ؟ وهذا ما يرعبني أن أقول، قتلوا فيك حتى الرب وحبه،

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص١٠٨.

٢ نفسه، ص٧١.

٣ نفسه، ص٢٩٢.

وإلا لما استطعت أن تقتل، لم تكن يدك، إنها يدهم، يد **بهجة** وشـيخ البحـرة، وشـيخ الحمام، وذلك الصديـق الذي جعـلك توقّع وثيقة أنا مرة))[1].

يختصر هذا الشاهد صورة الوطن أو بر **هشام** القديم، كما تراه **أولغا** ، فهـو فـضاء القمع والقهر وقتل كل ما هو جديد في الإنسان الذي يصبح بدوره قادراً على القتل.

وهذا القمع يساهم فيه القائمون المزيفون على الدين، والقائمون على السلطة السياسية، والتقاليد والخرافات الموروثة التي تكبل عقل الإنسان وتحاول أن تسيطر على تفكيـره، ممـا ينتج إنساناً مكبلاً بكل هذه القيود، أو مليئاً بكل هذه السجون التي يحملها معه إلـى منفـاه، إن الوطن يتّحد بالسجن في وعي **هشام** ((فيتضادان مع المنفى الذي يفضح الوطن بما يقدمه مـن حرية، ولكن السجن يتنامى فيسحب معه القهر والموت إلى المنفى عينه)) [2].

لقد شكّل الوطن عبئاً على كاهل **هشام** أرهق ذاكرته بالآلام، وأوصله في بلد الحريـة الذي سعى إليه، إلى قهر آخر وسجن آخر، بعد أن قتل ابنته مدفوعاً بإرث الـوطن: ((أتراهـا كانت صفعة يد لخد فعلاً؟ أم أنها صفعة قادمة من ماض بعيد تريد إزاحة أذى غيـر محتمـل لطّخ عالمه الجديد؟)) [3].

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص٣٩٢.

٢ صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص٤٧.

٣ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص٢٩١.

سمات الفضاء المكاني في ثلاثية التحولات

سمات الفضاء في رواية ((حسيبة)):

١- استخدم الكاتب أسلوب التكرار لإظهار الفضاء وذلك عبر أكثر من طريقة:

فكان أحياناً يكرر الكلمة الواصفة أكثر من مرة، وأحياناً يكرر عبارات بعينها في أكثر من موقع من النص السردي مع اختلاف الغرض في الطريقتين.

أ- **تكرار الكلمة الواصفة:** من ذلك قول الكاتب واصفاً **حسيبة** وهي تخرج ليلاً إلـى باحة الدار بعد زواج **فياض** من ابنتها: ((فخرجت إلى الباحة تمشي حافية القدمين، تنظر إلى السماء فتجدها سوداء، وتنظر إلى شجرة المسك فتراها سوداء، وتنظـر إلى البحرة فتجدها سوداء))[1].

إن اللون الأسود الذي يشي بظلام الليل لأول وهلة، ينبهنا في تكراره إلـى أن هـذا الظلام ليس محض حالة كونية خارجية، وإلا فما الداعي لذكر جميع الأشياء التي غمرها الليل على هذا النحو، بل هو حالة داخلية من الظلام الذي غمر روح **حـسيبة** فـي ذلـك الوقـت العصيب الذي جعلها تشهد زواج الرجل الذي أحبته بابنتها الوحيدة، وتباركه.

ب- تكرار العبارة أو الجمل الواصفة: برز هذا النمط من التكرار بشكل جلـي فـي الاسترجاعات التي كان يحضر من خلالها فضاء الجبل في النص السردي، فهناك مجموعـة من الصفات التي وسمت هذا الفضاء، وكان ُيستدعى على الأغلب بوساطتها ، وهي تتمحـور حول قسوة العيش في الجبال، أصوات الحيوانات المفترسة، صوت الرصاص... إلـخ، لكـن استدعاء هذا الفضاء، كان يقترن كلّ مرة بدلالة جديدة يكتسبها خلال السياق الذي ترتهن بـه: ((حين قال هيا: فمشت وراءه، لم تكن تعرف أنّها ستبدأ ثلاث سنوات من الجبـال والـصخور والنوم في شقوق الأرض، وسماع بنات آوى تعوي من حولهم..))[2]. إن الـصفات الـسابقة المذكورة ُأضيفت إليها في هذا السياق دلالة الفضاء المجهول المنتظَر.

---

[1] خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص١٨٦

٢ نفسه، ص ٨

و نقرأ في رحلة العودة من الجبل: ((حين قال لها: هيا، فمشت وراءه مودعـةً الجبـل والشيح والسنديان، وشقوق الأرض وعواء بنات آوى، فقالت له: ولكن إلى أين؟ فنحن وحيدان يا**صياح المسدي**))[1].

ونلاحظ في الشاهد السابق أن الصفات المؤطّرة لفضاء الجبل قد اقترنت بدلالة الفضاء الأليف القريب إلى النفس والمتروك في الآن نفسه. وحين تصل **حسيبة** مع أبيها إلى باب بيت **حمدان الجوقدار** تكاد تصرخ لكي تثنيه عن عزمه وتقنعه بالرجوع إلى الجبل، لكنها تتراجـع ((فقد هاجمتها الذكريات السريعة ثانيةً، فتذكّرت ليالي الانتظار والرعب والرصاص ونـواح بنات آوى وروائح الضباع وعواء الذئاب...))[2].

وهنا نرى أن فضاء الجبل استُرجِع على أنه فضاءٍ غير مرغوب فيه، فضاء للرعـب والخوف.

وعندما أتى **مصطفى العربيني** صديق الجبل والثورة إلى **صياح** لإقناعه بالذهاب إلـى فلسطين، شرع **صياح** يتذكر أين رأى هذا الرجل وشيئاً فشيئاً استدرجت ذاكرتـه الإحـساس المنزوي الذي خمرتّه سنوات الانقطاع الثلاث، الإحساس بفضاء مشتهى مرغوب:

((بهدوء كرفيف دخان بعيد يتسرب من تخمر كومٍ من التبن، كرائحة ضعيفةٍ لامـرأةٍ مرت يوماً من حارةٍ فكشفت عن وجهها، وتركت عطرها كدفء نجم بعيد يقع علـى جـسد مقرور أخذت الذكرى تقترب <....> وتسلّل إلى أذنيه عواء بنت آوى بعيـد، فحـيح ريـح مرتاحة في قمة جبل، روائح أعواد الشيح على مقربة...))[3].

وعندما تسمع **حسيبة** عزف **فياض** على الناي في الفرنكة، تتذكّر فضاء الجبل علـى النحو الآتي:

((حين سمعت **حسيبة** ذلك الناي البازاري شعرت أن هذا العزف حرام <...> لكـن الناي ما لبث أن رق وشدا وحزن حتى نام الشعر الواقف في جـسمها ورأت جـذوع الـشيح تتمايل، وشمت بقايا حطب يحترق تحت إبريق الـشاي، وسـمعت صـدى طلقـات بعيـدة تقصف))[4].

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص ٩

٢ نفسه، ص ١١

٣ نفسه، ص ٤٠

٤ نفسه، ص ١٦٢

لقد حضر فضاء الجبل هذه المرة مقترناً بدلالة الفرح والاستمتاع، ففي بيت **الجوقدار** كان الفونوغراف والراديو مرفوضاً، والفرح الوحيد هو الصلاة ودرس الشيخ **عبـد الكـريم** وسماع أخبار المقاتلين(١)، **وحسيبة** « لم تسمع ناياً ولم تصغ لعود أو دربكة منذ ذلك اليوم الذي طرقت فيه مع **صياح** باب **حمدان الجوقدار** »(٢).

وقد يوظف هذا النمط من التكرار في إضاءة التغيرات التي طرأت علـى الشخـصية فجعلتها تغير نظرتها إلى الفضاء نفسه، نجد في مستهل الرواية، حين دخلت **حسيبة** مع **صياح** حي التعديل، هذا التأمل الحيادي لمكونات الفضاء: « ونظرت **حسيبة** إلى القـوس الحجـري الأسود ومدخل الحارة نصف المعتم وهي تجر خطواتها من ورائه: ثم مشت تتبعه »(٣)، وبعد صفحات نجد **حسيبة** تتأمل الفضاء نفسه بعناية أكبر وتتمعن في مكوناته بشعور مخالف تماماً لما سبق، فهي تشعر مستمتعةً بجمال ما ترى:

« بعد سنوات، وحين كانت **حسيبة** تمر في الحارة المعتمة نفـسها فتـرى الأقـواس الحجرية والكوى في سقف الحارة، تُنفذ الشمس إلى الحارة شبه المعتمة، والسيباطات المتعانقة على العمد الخشبية كانت تتساءل: لم لم أر كل هذا الجمال حين دخلت الحـارة مـع **صـياح المسدي** أول مرة؟ »(٤).

إن المشهد نفسه قد تكرر أمام عيني **حسيبة،** وتكرر الوصف مع توسـع أكبـر فـي الإحاطة بتفاصيل جديدة، ولا سيما تلك الكوى التي ينبعث منها النور في سقف الحـارة، فلـم تكن **حسيبة** اللاجئة إلى الشام إلى بيت **حمدان الجوقدار** مع أبيها بقادرة على التأمل في ظل ما كان يعتريها من خوف من المجهول، أما بعد تغير حالها واستقرارها في بيت **الجوقدار** زوجةً **لحمدان** وسيدةً للبيت تنعم بالراحة والاستقرار، فقد اختلفت نظرتها إلـى الأشـياء... وصـار بوسعها أن تنظر فترى أكثر من القوس الحجري الأسود وعتمة مدخل الحارة، فتلتفـت إلـى الجزء الجميل المتمم للوحة فضاء الحي الشعبي: الكوى المدخلة للنور والسيباطات المتعانقـة على العمد الخشبية.

٢- بروز الفضاء اليومي في رواية « حسيبة » وذلك عـن طريـق اسـتخدام تقنيـة الصورة السردية التي تقع في مقابل الصورة الوصفية وتجمع بين السرد والوصـف، لأنّهـا

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص ١٦١

٢ نفسه، ص ١٦٠، ١٦١

٣ نفسه، ص ٩

٤ نفسه، ص ١٩

وصف للحركة أو للأفعال وليس للأشياء الساكنة، وهناك أمكنة وفضاءات عدة في هذه الرواية قُدمت من خلال التركيز على وصف الفعل أو الحركة التي تؤطّرها، وليس من خلال وصف الأشياء المكونة لها في هيئاتها وأوضاعها وعناصرها الساكنة.

يبدو ذلك جلياً خلال وصف دكان **الجوقدار** الذي حين يطالعنا لأول مرة في الرواية، لا نعثر على وصف طبوغرافي له، لكنّنا نجد مقطعاً طويلاً خُصص للحديث عن فضاء الدكان بما هو فضاء للفعل اليومي المتكرر الذي يمارسه **صياح** في الدكان وهو مقطع لا سبيل إلى إيراده كاملاً لذلك سنقتطع منه النص التالي:

((كان قد أنهى دورة طاحونته اليومية، فجاء بالحليب واللبن والجبن من كفرسوسة، ورش الماء بعد أن كنس الساحة أمام الدكان، وراقب نصف شارد وهو يكنّس أمام الدكان الدكاكين الأخرى تفتح، ورد بـ : يسعد صباحك، على **أبي سعيد** والله.. يجعل صباحك خير وبركة على **أبي منير**، وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته على الشيخ **يوسف**...))[1].

ويقطع الكاتب هذا الوصف لفضاء **صياح** اليومي في الدكان، لينتقل بعد سطور إلى مراقبة الفضاء اليومي للباعة الآخرين في دكاكينهم من خلال عيني **صياح** فيقول:

((من بعيد راقب **أبا ياسين** اللحام، وقد فتح الدكان وأخذ ينظّف دف الفرم الكبير يكشط ما عليه من بقايا اللحم المتداخل بالخشب ثم يغسله بالماء والصابون، بينما كان صانعه توفيق يقوم بشحذ السكاكين وتجهيزها للعمل وتمتم لنفسه: دقائق ويصل **أبو عبدو** الطنبرجي يحمل له الخروف الذي اشتراه صباحاً في المسلخ ويبدأ نهاره الطويل، النهار الذي يوزعه بين البيع والتثاؤب والمزاح مع الجيران، في انتظار الزبون التالي))[2].

وحين تخرج **حسيبة** بعد محنتها الثانية ((ذهاب **فياض** إلى فلسطين)) إلى الأسواق، لا يستحضر الكاتب وصفاً طبوغرافياً لهذه الأسواق، بل يقودنا من خلال **حسيبة** إلى وصف الفضاء اليومي لها من خلال عدة صور مختارة: ((خرجت إلى الأسواق فجابت باب سريجة وباب الجابية والسنانية، راقبت الخضريين ينزلون الخضار، يصفّون البندورة والباذنجان، والكوسة والقرع، تأملت باعة رؤوس الغنم ينظفونها، ثم يسلقونها بالماء والكلس، وينزعون عنها الشعر والوسخ، راقبت العقادين يضربون على العقالات بمطارق من خشب، وقفت أمام الطرابيشيين يلبسون الطربوش قالباً من نحاس يكوون الطربوش من فوقه))[3].

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص ٣٨

٢ نفسه، ص ٣٩

٣ نفسه، ص ٢٢٦

ومن المقاطع التي عني الكاتب فيها بتصوير جزء أساسي من الفضاء اليـومي لبيـت **الجوقدار** ذلك المقطع الذي يرصد الاستهلال الصباحي للحياة من خلال **صياح**:

((يوماً إثر يوم أخذ **صياح** يتسرب من حياة **حسيبة** فلا تعرف بوجوده إلا من نحنحته الخشنة وهو ينزل الدرج مع أذان الفجر، ثم وهو يغلق الباب الكبير من خلفه، فإذا ما أنصتت قليلاً سمعت صوته الخشن وهو يصرخ مادا صوته لينبه النائمين: أفلح من قال لا إلـه إلا الله وحده لا شريك له، له الملك وله الحمد، لا إله إلا الله، ثم ينتظر قليلاً قبل أن يكمل: الـصلاة خير من النوم، وتتابع **حسيبة** ابتعاد صوته، حتى إذا ما كرر - أفلح من قال لا إلـه إلاّ الله- عرفت أنّه وصل نهاية الحارة وها هو قد صار في التعديل...))[1].

ويرسم لنا الكاتب أيضاً في الصفحة (٧٤) صورة لحياة **خالدية** في بيتهـا مـع أمهـا المقعدة، وما تمارس من أعمال يومية متكررة مضجرة: ((كنس ورق الـشجر مـن الباحـة، شطف الديار، غسل البحرة...))[2] إلخ.

إن فضاء اليومي تبعاً لما رأينا هو ذلك الفضاء الذي تتكرر فيـه الـشؤون اليوميـة والأفعال مشكلةً إيقاعاً يسم حياتنا، وهذا الإيقاع ما هو إلا ((تلك التلاقيات والتقاطعـات بـين الأمكنة والأشياء، الأفعال، ودفق الصور))[3] والكتابة حين تستدرج صور الفضاء اليومي فإنها ((تشكّل موجهاً رئيسياً لإنتاج الواقعي))[4].

سمات الفضاء في رواية ((فياض)):

١- يؤرخ الفضاء للشخصية الرئيسة في الرواية ((فياض))، ويحقّب أزمنة تحولاتها، فهو على الترتيب: **فياض** الـشيزري، البيروتـي، الباريـسي، الدمـشقي، الفلـسطيني، وأخيـراً البادرائي[5]. ويكون وصف الشخصية عبر الفضاء، متضمناً لـسمات خاصـة تختـصر مرحلة من عمر الشخصية بما يكتنفها من ظروف وتحولات.

٢- غياب الفضاء الخاص بالشخصية الرئيسة **فياض** منذ التبنّي، وبالتالي غياب علاقة **فياض** بهذا الفضاء حتى مرحلة متقدمة من السرد تتجاوز منتصف الرواية، فلا نجد مثلاً وصـفاً

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص ٣٨

٢ حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي... ص ١١٧ .

٣ نفسه، ص ١١٧ .

٤ نفسه، ص ١٢٣ .

٥ نفسه، ص٤٣٣.

لغرفة **فياض** في بيت **روجيه وماتيلد**، كما أن الاستديو الذي سكنه في باريس أيام الدراسة ُيوصف وصفاً عابراً، ويبدأ السرد الروائي تسليط الضوء على الفضاء الخاص **لفياض** منذ أن يدخل السجن بعد القيام بعملية التفجير مع **إياد**. حيث تبدأ فضاءات **فياض** بالتوالد بشكل اختياري، بعد أن يترك فضاءات التبنّي، وينحاز إلى هويته، فنجده ينتقل بين فضاءات متعددة تترك صداها مثل غرفته في بيت **إياد**[1]، البيت الخاص الذي انتقل إليه بعد خلاف مع **إياد**[2]، غرفته في بيت **حسيبة**[3]، الدكان في أكثر من موقع[4]، غرفة البادرائية التي ُوصِفت في عدة مواقع من السرد، منها ما هو مبكر مستشرف مثل: ((بعد سنوات وسنوات وحين سيخلو **فياض** بنفسه في تلك الغرفة الكئيبة المزينة بصور وقصاصات والمبلّطة بمزق لأوراق ملونة وبقع سراس يابس..))[5]، ومنها ما هو متزامن مع الخط السردي مثل: ((فتح **فياض** الغرفة القبر ودخل **منصور**، أشعل اللمبة ذات الستين شمعة، فانتشر نور عكر، لكنّه أضاء القصاصات والصور ومحاولات تثبيت الذاكرة الزلقة على الجدران))[6].

وقد كان التعتيم على الفضاء الخاص بشخصية **فياض** في النصف الأول من الرواية شديد الصلة بحالته النفسية وبتحولاته الفكرية، فواقع التبني الذي كان يعيشه **فياض** جعله منبتّاً عن الفضاء من حوله، ضائعاً بين مدنٍ يجد نفسه فيها دون رغبة، أو بناء على رغبة الآخرين، ليجد نفسه دائماً مرتبكاً أمام الحقيقة الهجينة التي تجعله عربياً ولا عربياً في آنٍ معاً، وما إن يجد **فياض** هويته، ويلتزم بانتمائه إليها حتى نجد أن خصوصيته بدأت تظهر خلال علاقته بفضاءاته المتعددة التي وإن كان دفع إلى بعضٍ منها مضطراً ((بيت **حسيبة** مثلاً)) إلا أنّها جميعاً وليدة لحظة الاختيار التي تجمع بينها في خيط ناظم، يدرجها في سياق فضاءات الوطن الذي تنتمي إليه.

٣- اعتمدت الصور الوصفية التي تناولت الفضاء في الرواية المقارنةَ في كثير منها.

وتحكّمت في هذه المقارنة أمور منها:

١- اختلاف وجهة النظر المقيدة للفضاء؛ حيث نجد مثلاً في بداية الرواية وصفين مختلفين لقلعة شيزر الأول **لفياض** والثاني **لروجيه**، ينم كل منهما على صاحبه وعلى نظرته

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص٢٩٨.

٢ نفسه، ص٣١٤.

٣ نفسه، ص٣٢٢.

٤ نفسه، ص٣٨٢، وأيضاً ص٣٥٨.

٥ نفسه، ص٢٢٤.

٦ نفسه، ص٤٣٩.

إلى الفضاء: «لم يكن ما رأيت النواعير التي طالما تسلقتها وقفزت من دلائهـا إلـى الماء، بل كانت شيئاً آخر مرسوماً على صفحة الأفق، شيئاً فيه جمـال الصفـصاف وأناقة الحور ورشاقة الحمام! لكن **روجيه** لم ير حتى النواعير حين قال: -كـم مـن العيون وقفت في هذا المكان، وراقبت تقدم الفرسان، وتأملت تلوي النهر تحت أقـدام القلعة، وتلصصت على كمائن العدو بين القصب والصفصاف على الضفتين! »[١].

٢- اختلاف الزمن الذي يؤطّر الفضاء ومن ثم اختلاف القيمة أو الوظيفة المعطاة للفضاء بما يرمز إلى العلاقة المتأزمة بين الماضي بما فيه من أمجاد وحضارة والحاضر بما فيه من انتكاسات. يصف **فياض** سجنه قائلاً: « يومان من بق وجرذان وخفافيش تعبث في أبهاء القلعة العتيقة، العتيقة حتى **صلاح الدين** ونور الدين ومعين الدين، وفيما بعد سيكتب **فياض** في دفتره جريدي الورق: أفلم يبق من قلاعهم إذن إلاّ السجون والأقبية والجرذان وخفافيش الليل؟ »[٢].

كذلك يحضر المعنى ذاته في حديث **فياض** عن البادرائية التي حولها الزمن الشرقي وفق ما تقول الرواية «من خانقاه إلى مدرسة للستاتي... ومشاريع الشيوخ »[٣].

٣- اختلاف الهوية: يبدو ذلك جلياً في وصف بيت **إياد** ومقارنته ببيت **روجيه** ثـم بيـت **نجـدت**، و إبراز السمات التي يتميز بها كل من هذه البيوت وما يعتريها من زيف أو أصالة [٤]: « ومضى إلى **إياد**، وكان البيت هذه المرة مختلفاً، مختلفاً تماماً عـن بيـت **روجيه** ذي البحرة المزروعة في حديقة الفيلاّ <...>، كان البيت مختلفاً عـن بيـت **نجدت** المنزوي بعيداً عن الباحة والمغلق على نفسه هرباً مـن قـر الـشتاء وحـر الصيف<...> كان البيت الذي لم تُصِبه البومبة التي خاف منها أبو **إياد** فتكـشف لـو أصابته للصوص عن سجاده العجمي المخزون للزمان <...> كبيراً بباحته المبلطـة بالرخام الأبلق وببحرته دائمة الدفق وبإيوانه الفسيح المفتوح على الباحة »[٥].

يكتسب بيت **إياد** مجموعة من السمات الموضوعية التي تجعله منحازاً إلـى أصـالة البيت الدمشقي بأركانها المعروفة، أما كل من بيت **روجيه** و**نجدت** فيختلفان عن بيت **إياد** مـن

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص٢٢-٢٣.

٢ نفسه، ص٢٦٥.

٣ نفسه، ص٧٨.

٤ نفسه، ص١٢٣-١٢٤.

٥ نفسه، ص١٢٣.

ناحية التشكيل الطبوغرافي الذي يسعى إلى تقليد البيوت الدمشقية القديمة دون أن يحافظ على أصالتها، وقد سبق أن وضحنا ذلك في موضع سابق، وأوضحنا الصلة بين هذا التشكيل وهوية صاحبه التي ترتبط به، **فروجيه** في محاولته تبنّي حضارة الآخر لا ينجـو مـن الاعتـساف والانتهاك اللذين يتخللان الأشياء، وبيت **نجدت** يعكس شخصية صاحبه غير الأمينة لانتمائها.

سمات الفضاء في رواية « هشام أو الدوران في المكان »:

١- تسعى رواية « **هشام** أو الدوران في المكان » بدءاً من عنوانها إلى التأكيـد علـى أهميـة الفضاء. وكل رواية « تعرض منذ مطلعها بل ومنذ عنوانها عدداً مـن العلامـات التـي يستطيع المتلقي بالانطلاق منها تقليص التباس النص الذي بين يديه »[1]، وانطلاقـاً مـن هذا، فإن رواية « هشام أو الدوران في المكان » هي الأكثر تقليصاً لهذا الالتباس إذا مـا قارنا بين عنوانها وعنواني الروايتين الأولى والثانية مـن الثلاثيـة وهمـا « حـسيبة »، «فياض»، إن هاتين الروايتين تحرضان المتلقي على تركيز اهتمامه على الشخصية التـي تفرد اسمها بعنوان الرواية،أما رواية « هشام أو الدوران في المكان » فهي تعطي باستخدام العنوان لكلمة « أو»، التي تشير هنا إلى التساوي بين طرفي العطف، إشارةً إضافيةً إلـى الحقل الدلالي الذي تتشكل منه المقولة العامة للرواية.

يشير العنوان إلى مساواة بين الشخصية وعلاقة هذه الشخصية بفضائها انطلاقاً من أن الدوران رمز لهذه العلاقة. بل إن الرواية تضع أمامنا عنوانين بدل العنوان الواحد، كل منهما يؤكد نفسه من خلال الآخر بسبب التساوي الكائن بين قيمتيهمـا الدلاليـة، والمـشترك بـين العنوانين هو الأساس الذي يتم بوساطته تقليص الالتباس، فما هو المـشترك بـين «هـشام » و«الدوران في المكان »، إن المشترك هو **هشام** ثانيةً صاحب الفعل « الدوران » الذي يختصر الرواية إلى علاقته بفضاءات متعددة تقوده نهايةً إلى نقطة البداية، مما يؤكد سـطوة الفـضاء وهيمنته في هذه الرواية، وهذا أول ما نقرؤه في عنوان الرواية؛ سطوة الفضاء .

٢- تبدو علاقة **هشام** بفضاء البيت العلاقة الوحيدة القادرة على الديمومة و الاستمرار علـى الرغم مما شابها من انقطاع مرحلي، أما علاقة **هشام** بالفضاءات الأخرى المبثوثـة فـي الرواية فهي علاقات مبتورة تتجلى في كونه هارباً من الفضاء أو مطـروداً منـه، فقـد طردته **حسيبة** من فضاء الحارة إلى المدرسة الدينية. وهرب **هشام** من المدرسة الدينيـة

١ برنار فاليط، النص الروائي، تقنيات ومناهج، ترجمة رشـيد بـن حـدو، منـشورات المجلـس الأعلـى للثقافة،١٩٩٢،ص ٨٤

إلى **إياد**، وطُرد من الفضاء الصوفي الذي تجلى له مع الشيخ **شكري** بتصدي **بهجة** لهما، وهرب من فضاء الوطن إلى الغرب ليتخاص من واقع القمع والوصمة التي أُلحقت بـه، وهرب أخيراً من الغرب إلى فضاء البيت ليبحث عن خلاصه.

٣- استخدمت الرواية بعض الجمل أو العبارات استخداماً مجازياً عبرت بوساطته عن الفضاء الذي تُحيل إليه، وكانت هذه الاستخدامات تتكرر في النص السردي لتؤكد إحالتهـا إلـى فضاء معين وتنوب أحياناً عن ذكره المباشر أو ذكر السمة المباشرة الملازمة له. نجد من ذلك جملة ((وكلوا من طيبات ما رزقناكم))، لقد كُررت هذه الآية الكريمة أكثر من مـرة لتنوب عبر توظيف الشخصية الخاطئ لمعناها عن فضاء المحرمات الذي كـان الـشيخ **شـكري** يبيحه لنفسه قبل توبته متذرعاً بالآية السابقة. ويهجر الشيخ شكري فيما بعد هـذا الفضاء متأثراً بالطريقة الصوفية التي كان أبوه يعتنقها ((طقس ينتقل عبر مئـات الـسنين <....> ومع ذلك ما يزال يحتفظ بزخمه وقوته حتى ليجعل صديقك **شكري** يرتعش مـن حرارة التجربة ويقرر هجر ((وكلوا من طيبات ما رزقناكم)) وينضم إلى الطريقة)) [١].

ويقول **هشام** في موضع آخر مخاطباً الشيخ **شكري**: ((تترك متع الحيـاة وكلـوا مـن طيبات ما رزقناكم وتنصرف إلى.. إلى.. وأشار إلى المصحف في يده)) [٢].

- أما فضاء الوطن فكان هناك أكثر من لازمة سردية تكررت لتشير إليـه بـدلالات مختلفة مثل ((البر القديم)) هذه العبارة كانت تشير إلى فضاء الوطن مؤكدةً على بعـده كونـه أصبح من الماضي وهذا ما ذكرناه سابقاً، أما عبارة ((أنا مرة)) فكانت حين تُستحضر للدلالـة على فضاء الوطن، تُستحضر معها دلالة السجن وما ناله فيه من القمع المهين والوصمة التي تركها هذا القمع لتلاحق **هشاماً** أينما ذهب وتلاحق أمثاله: ((وقد أخذت كلماتها الدافئة تـذيب بعض الشحم عن قلبٍ خنقه أنا مرة)) [٣].

وقد جاءت هذه اللازمة أيضاً في سياق التعبير عن تخلّي **سمير** زوج **لينا** عن نـضاله الحزبي: ((فلقد وعى الدرس جيداً واستطاع بحنكة دكنجية أن يتجاوز أزمة أنا مرة، تلك التـي احتاج **هشام** إلى سنين و إلى عبور بحار <.....> حتى اجتازها)) [٤].

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص١٧٤.

٢ نفسه، ص١٦٦.

٣ نفسه، ص٧٤-١١١-١١٧.

٤ نفسه، ص١٢٢.

- وهناك عبارة ((لا مكان)) التي تكررت مرتين في الرواية للإيحاء أيـضاً بفـضاء القمع الذي انبثق منه اثنان؛ الأول: الجار الذي فاجأ **هشاماً** مع **وداد** في ساحة البيـت، وأخـذ يكيل لهما الشتائم: ((حدق **هشام** طويلاً بذلك الخارج من لا مكان، خارج كأنه شـيخ البحـرة القديم المنتقم من كل فرح)) [1].

والثاني هو **بهجة** الذي فاجأ **هشاماً** والشيخ **شكري** وهما عائدان سعيدين:((اقتربا وهالة من فرح و**بهجة** وسعادة بريئة تقترب معهما، ولم يرياه فقد كان عمود الرواق قد غطّى وجوده تقريباً، ولكنّهما حين أصبحا على مقربة منه ظهر فجأة وكأنه يخرج من العمود، من الحجـر، من لا مكان))[2].

إن عبارة ((لا مكان)) التي عبرت عن عدم وجود مكان متعين خرج منه كل من الجار والشيخ **بهجة** في مستواها السطحي، اقترنت بدلالات أخرى أدت إلى تحريك المعنى، ((فـأي تغير في تركيبة الجملة أو السياق وأي تصرف في المعطى النحوي والصرفي، كذلك يـؤدي إلى انحراف في المعنى، وبالتالي تحريك توجهات المعنى، حيث كل تغير في المبنى يؤدي إلى تغير في المعنى))[3].

لقد ارتبطت عبارة ((لا مكان)) في سياق الشاهد الأول بدلالتين: قمع الفرح، والامتـداد إلى شخصية أخرى ((شيخ البحرة)) تقوم بدور القمع، وارتبطت العبارة ذاتها في سياق الـشاهد الثاني بتعدد الأمكنة ((الحجر - العمود))، وقمع الفرح بمباغتة **بهجة** للصديقين السعيدين.

إن تلاقي الدلالات السطحية التي يفرزها السياقان، وهي تعدد مصادر القمع أمكنـةً أو شخصياتٍ، وقمع الفرح، يؤدي إلى دلالة عميقة واحدة، فعدم تعيين المكـان فـي عبـارة ((لا مكان)) الواردة في الشاهدين يشير إلى وجود القمع قيمةً مهيمنةً ومستمرةً في هـذا الفـضاء، فضاء الوطن، وهي قيمة لا تستمد هويتها من فضاء جزئي محدد بل من عدة فضاءات واقعية أو متخيلة تلتقي في وظيفتها القمعية، يعزز ذلك تذكر **هشام** لشيخ البحرة المنتقم من كل فرح، فإذا كان كل من الجار والشيخ **بهجة** شخصيتين متعينتين واقعياً تمثل كل منهما فضاء محـدداً في الرواية، فإن شيخ البحرة شخصية تخييلية خلقها العقل الشعبي ليقيد نفـسه ويمنعهـا مـن الفرح، فهي تنتمي إلى المعتقد الشعبي الذي يشارك بدوره في صنع حـالات قمعيـة جديـدة. فالقمع الذي يواجهه **هشام** لا يملك هوية واضحة فهو موجود في كـل الفـضاءات الجزئيـة

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص١١٧.

٢ نفسه، ص١٩٣.

٣ عبد الرحيم مراشدة، الفضاء الروائي – الرواية في الأردن نموذجاً... ص٢٤٥.

للوطن بشكل أو بآخر، ويمكن أن يفاجئ الشخصية في أية لحظة وأي مكان واقعيـاً كـان أم متخيلاً، حتى وإن لم يكن ذلك متوقعاً، فالقمع هو سمة لمرحلة من عمر الوطن تتـشابه فيهـا الفضاءات المتعددة الجزئية بقدرتها على إيجاد القمع.

نظرة عامة إلى الفضاء المكاني في ثلاثية التحولات

كان واضحاً أن الفضاءات الجزئية التي تم تتبعها في الروايات الثلاث هي فـضاءات ممتلئة بالدلالة، وليست فضاءات حيادية تلبي حاجتي التأطير والإيهام بواقعية الأحداث فقـط، بل هي فضاءات موظفة توظيفاً عضوياً في جسد الرواية، يؤدي كل منها وظيفة بنيوية دلالية خاصة به ((فما من مكان غفل أو حيادي أو غير معبأ بمحتوى حتى لو كان غير محـدد))[1] ، وقد عبر الفضاء المكاني في تجلياته وجزئياته كلّها عن الارتباط الوثيق بين المكان والـزمن والشخصيات، فقد طبعت الشخصيات الفضاءات التي حلّت فيها بطوابعها الخاصة حسب مـا رأينا فأغنتها بالدلالة، وحسناً أن نستشهد بما مثلته الفرنكة أو الدكان أو المدرسـة الدينيـة أو البادرائية... بعد أن اخترقتها شخصيات مختلفة.

لقد عبر فضاء البيت الجوقداري عن الارتباط العميق بين المكـان والـزمن أفـصح تعبير، لأن البيت الجوقداري الذي شكل فضاء مركزياً في الثلاثية وخاصـةً فـي الـروايتين الأولى والثالثة، شفّت دلالته السطحية عن دلالة عميقة تمثّل مجتمعاً بكامله، إنّه في ((حـسيبة)) مجتمع الذكورة ومجتمع الأعراف والمعتقدات القديمة المتناقلة الذي لم تستطع **حسيبة** بعـد أن فعلت كل ما فعلته أن ترفع فيه راية الجوقداريين، بل لم تستطع في أحسن الحالات أن تستبقي رجلاً واحداً في بيتها لأنّها كما قالت نبوءة الشيخ **عبد الحميـد** تحـدت القـوانين وخرقـت النواميس، ولا غرابة أن تسمع **حسيبة** في مختتم الرواية صوت **شيخ البحرة** يناديها وقد جاء ليستمتع بانتصاره، حسب ما تقول الرواية، لتلقي عليه **حسيبة** عندئذٍ بلعناتها[2].

وهذا الفضاء نفسه الذي يستبطن دلالة مجتمع بكامله لم يذعن لشخصياته حتى آخـر لحظة في رواية ((هشام)) فقد امتلأ بالأشباح التي حاصرت **هشاماً**، ومنعته من ممارسة حياتـه بصورة طبيعية، وما إن قام **هشام** بدفن الأشباح تحت البلاطة، وتخلّص من الماضـي حتـى استجاب الفضاء، فأزهرت أشجار البيت، واجتاحته الحياة في إشارة إلى أن الفضاء لم يتخلص

---

١ نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧، ص ٢٥٣
٢ خيري الذهبي، التحولات، حسيبة ... ص٢٨٣.

من عطالته وعدائيته إلا حين تطهر الحاضر من عراقيل الماضي، فكان تجدد المكان مشروطاً بتجدد الزمن الحقيقي المميز والمختلف عن تجدده الطبيعي والموضوعي.

وأخيراً فإننا نلاحظ من استقرائنا للفضاءات الجزئية وما تبثّه من دلالات هيمنةَ دلالتي العزلة والقمع وتعدد الفضاءات المنتجة لهما مما حدا ببعض الشخصيات إلى التعـويض عـن هذه العزلة أو ذاك القمع إما بعلاقات خاصة مبالغ فيها مع الفضاء أو جزئياته كما فـي حالـة **خالدية** مثلاً التي زرعت فضاءها بالنباتات والزهور، وإما بالانسلاخ عن الفضاء واسـتبداله بفضاء آخر كما في حالتي **صياح وفيـاض** اللذين استبدلا فضاء الدكان والمدينة الواحة بفضاء الثورة، وحالة **هشام** الذي ترك وطنه وذهب إلى فضاء آخر. وسنتعرض لهذه العلاقات بمزيد من التفصيل في الفقرة الآتية.

علاقة الفضاء بالشخصيات

لا بد قبل التطرق إلى علاقة الشخصية بفضائها من أن نعرج على المفهوم السردي للشخصية، ونشير أولاً إلى أن مفهوم الشخصية ظل غامضاً في السرديات فترة من الزمن، لما أبداه التحليل البنيوي للسرد من تجاهل الشخصية في بداية ظهوره، وكان هذا الموقف ردة فعل على الاهتمام المبالغ فيه الذي نالته سابقاً، خاصةً لدى نقاد أواخر القرن التاسع عشر[١].

وتُعرف الشخصية بأنّها: « كلّ مشارك في أحداث الحكاية سلباً أو إيجاباً <...> وهي عنصر مصنوع مخترع ككلّ عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصور أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها»[٢].

وقد ظهرت تصنيفاتٌ متعددة للشخصيات لكلّ منها منطلقها الخاص، لعلّ أبرزها ما قام به **غريماس** من تحليل، استخدم فيه بديلاً عن مصطلح شخصية مصطلحين متكاملين هما: العامل والممثل، وجعل العوامل ستةً هي: الذات والموضوع والمرسِل والمرسل إليه والمعاكِس والمساعِد[٣].

يتحدث الباحث **سعيد يقطين** في كتابه « قال الراوي» عن أهمية العلاقة بين الفضاء والشخصيات، فيقول: إن ارتباط الزمان بالمكان أُتيح له «أن يستقطب الأبحاث والدراسات، وكان من نتائج ذلك ظهور مفهوم الكرونوطوب* <...> لكن ارتباط الشخصيات بالفضاء لا يقل أهميةً عن الكرونوطوب».

وإذا كان هذا الكلام صحيحاً بصورةٍ عامةٍ، فإنّه ينطبق إلى حدٍ كبير على الثلاثية التي تجسد هذا الارتباط الواضح بين الفضاء والشخصيات، فلا يوجد فضاء أو مكان فيها يمكن أن يتحدد منعزلاً عن الشخصيات التي يضمها. و تتّخذ العلاقة بين الفضاء وشخصياته في ثلاثية التحولات مظاهر عدة، فهي تتراوح بين الانتماء أو النفور، الانسلاخ عن الفضاء أو التّماهي معه. وقد تناولنا أهمّ هذه العلاقات على النحو الآتي:

---

١ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي... ص ٢٠٧

٢ لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية... ص ١١٣-١١٤

٣ نفسه، ص ١١٥

* تعني هذه الكلمة حرفياً: الزمان المكان، وقد ترجمها يوسف حلاق بـ«الزمكان» أثناء ترجمته لكتاب ميخائيل باختين «أشكال الزمان والمكان في الرواية» وقد تمت الإشارة إلى مصطلح الزمكان في موضع سابق من هذا البحث.

١- علاقة الانتماء:

أ- الانتماء إلى مجتمع المدينة الواحة، نجد في رواية ((حسيبة)) أن **حمدان الجوقدار** يمثّل نموذجاً واضحاً ومثالياً لـ ((الدكنجي ابن الواحة المقتر في كل شيء، في المال والحياة والفرح والحزن، منتظراً ذلك اليوم الذي تعود فيه الفرحة إلى الأسواق، والقوافل إلى الواحات...))[١]، والذي يقيس كلّ أمور حياته بمقياس الخسارة والربح، وتحكم عالمه مع غيره من الدكنجية **كأبي سعيد، وأبي منير، والشيخ يوسف،** حكمةٌ واحدة هي حكمة ((البقاء حياً)).

أما **حسيبة،** فقد تحول ولاؤها لفضاء الجبل، إلى ولاء لفضاء المدينة الذي وفر لها الأمان والاستقرار والراحة، وصارت مع الأيام **حسيبة** الدكنجية بعد أن شربت دروس **حمدان وخالدية** خانم، وعرفت أسرار هذه المدينة العتيقة بتقاليدها وخرافاتها وشيوخها، لكن تحول **حسيبة** إلى دكنجية لم يمح كل معالم **حسيبة** الأخرى الجبلية، فقد بقي منها عنادها الذي ساعدها على الوقوف في وجه المحن التي تعرضت لها، ومكّنها من تشييد مملكة الجوارب التي امتدت من ((التعديل حتى **القنوات** حتى باب سريجة وباب الجابية، وزقاق الحطب والشويكة وقبر عائكة))[٢]. ولم يكن هاجس **حسيبة** الوحيد في ذلك كله البحث عن الرزق فقط، بل كان أيضاً رفع راية **الجوقدار** التي لم يكن هناك من رجلٍ يستطيع رفعها.

وهذا الإصرار على خوض معارك مستمرة لإبقاء الراية مرفوعة، جعلها تنجو من استعباد الفضاء لها كما فعل بنساء أخريات، هن **خالدية، أم خالدية، زينب.**

ب- الانتماء إلى مجتمع الثورة والنضال: ومثّل هذه العلاقة في الثلاثية كلّ من **صياح وفياض ومصطفى العربيني ومنصور الأحمد، وإياد** لكن إلى مرحلة محددة، فقد تخلى **إياد** فيما بعد عن مشروعه النضالي ليصبح رهن رغباته الشخصية وطموحاته السياسية.

ج- الانتماء إلى الآخر: وهذا ما جسده **فياض** فترةً من حياته لدى تبنّي **روجيه وماتيلد** له، وجسده أيضاً **هشام** عندما سافر إلى ألمانيا وحاول أن ينصهر في المجتمع الجديد ويقطع كل جذور المجتمع الذي جاء منه ولكن هذه العلاقة كانت علاقة فاشلة في جميع حالاتها.

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص ٣٦

٢ نفسه، ص ٢٣٧

٢- علاقة التماهي مع الفضاء/المكان:

تجلّت هذه العلاقة بوضوح في ارتباط بعض شخصيات رواية ((حسيبة)) بفضاءاتها، ومن ذلك علاقة كلّ من **أم خالدية، خالدية، زينب** مع الفضاء الذي سكنته، فأم **خالدية** المرأة الأرملة المحرومة من الرجل، المقعدة جعلت فضائها الخاص ((غرفتها)) فضاء ينتظر الموت عن طريق تطريز الأكفان وتحضير العطور الباردة الميتة، حتى كادت غرفتها تتحول إلى دكان عطارة كما عبرت **خالدية**، وهذه العلاقة المستمرة يوماً بعد يوم، لم يكن هناك ما يمكن أن يعطّلها إلاّ الموت المنتظَر الذي جاء أخيراً.

أما **خالدية**، فأحست بعد تتالي الخيبات في حياتها ورجوعها الأخير إلى بيتها مطلقةً محرومةً هي الأخرى من الرجل، بأنها النهاية، فحولت علاقتها مع الفضاء الخاص ((البيت)) بما فيه من وحدة وعزلة إلى هاجس تزيينه بأنواع الزهور المختلفة، حتى صار لديها أكبر مجموعة نباتات زينة في المدينة، وحين أتمت وضع آخر أصيص في الممشى المؤدي إلى الفرنكة، انزلقت على الدرج، وماتت كما تمنت في قبرها الأخضر.

ومن الّملفت هذا التزامن بين انتهاء تأثيث الفضاء بالزهور ((انتهاء العلاقة مع الفضاء)) والموت، ومن الملفت أيضاً هذا التشخيص لعناصر الفضاء وهو يستعد لاستقبال **خالدية** وتشييعها: ((ولكنها حين وصلت أرض الديار لم تصل وحيدة فقد كانت هناك أذرع الصفائح القصديرية تنتظرها لمعانقتها، وكانت هناك أعناق أصص الفّخار تتطاول لاستقبالها وكانت عيون من زهر وقلوب من جلنار تراقبها في لهفة[1].

وقد توصلت **زينب** المريضة بالذهول والتّحول، التي تركها **فياض** وذهب ليحرر فلسطين من اليهود، إلى العلاقة ((المنفذ)) مع المكان ((الآلة)) آلة نسج الجوارب، فكان أن اتحدت بها وبصوتها، وصار هذا الاتحاد هو المخدر الذي ينسج الأحلام لا الجوارب، ويبقي **زينب** في حالة هدنة مع ما حولها.

لقد ترافق هذا النوع من العلاقة بين الشخصيات السابقة وفضاءاتها مع عزلة أو شبه عزلة مع العالم الخارجي، إضافةً إلى كون الشخصيات السابقة تعيش في هذه العلاقة زمنها الخاص المنفصل عن زمن الآخرين، وهو زمن دائري متكرر، مهدد بالفناء إذا انقطعت سبل العلاقة بين الشخصية وفضائها في النص السردي، فهذا يعني أن حياة الشخصية لم يعد لها أي معنى مما يؤدي إلى دخولها في حالة هستيرية مثل **زينب** أو موتها مثل **خالدية**. فقد تزامن موت **خالدية** مع انتهائها من عملية رصف البيت بالزهور، فانتهى زمنها الخاص. وفي وصف

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص ١٢١

موتها ما يدلّ على قناعتها بعدم وجود شيء يمكن أن يشغلها بعد ذلك، فقد انتهى كل شيء وأتمت تزيين أنحاء بيتها بالزهور أخيراً: ((لم تصرخ **خالدية**، ولم تئن، ولم تشك بل كانت تنزلق بطراوة، بسهولة، تسمع قرقعة الأصص على الدرج، تعرف أنّه لحن الوداع، ترى أذرع البيغونيا السوداء، والخبازى البيضاء تلوح وهي تنزلق من ورائها، فتعرف أنّها تلويحة الأصدقاء الأخيرة))[1].

وعندما اتّحدت **زينب** مع آلة النسيج لتنسج إلى مالا نهاية... فهمت نساء البيت اللعبة، وتركنها تتصرف كما يحلو لها، لكن الفطنة خانتهن عندما نسين أن الكركر المعلق إلى الآلة فارغ من خيطان الغزل، وصعقت **زينب** عندما اكتشفت ذلك، ودخلت في نوبة هستيرية من الصراخ والسباب، وسقطت إلى الأرض تنتفض، وحين أفاقت من نوبتها عادت إلى الآلة: ((ومنذ ذلك اليوم عرفت النساء جميعاً ما يجب أن يصنعن **لزينب**، وكان عليهن أن يهيئن لها كركراً جاهزاً، وصار على **مريم** أن تنقض ما تنسج **زينب** ليكون الكركر جاهزاً أبداً))[2].

ونلاحظ أيضاً أن هذه العلاقة تنطوي في داخلها على الهروب من الفضاء المحيط الذي يشغله الآخرون، الهروب إلى الداخل، إلى فضاء ما أو مكان خاص بهذه الشخصيات وحدها، وهذا الهروب هو بشكل من الأشكال رفض للواقع، لكن الشخصيات السابقة ((لا تستطيع الانفلات منه، بل تسعى إلى تأثيثه ومعايشة مسافاته ومساحاته، ومن هنا خطورة أن نقرأ الفضاء مجرداً من كثير من الأفعال...))[3].

٣- النفور/ الانسلاخ عن الفضاء:

نجد في رواية ((حسيبة)) أن **هشاماً بن فياض** الذي رحل أبوه وتركه مع أمه وجدته، مهملاً في بيت كبير لا أحد يهتم به، **فحسيبة** غارقة في هموم الحياة وكسب العيش، **وزينب** غارقة في حزنها وذهولها، ثم في نسجها الذي لا ينتهي، مما أدى **بهشام** إلى النفور من هذا الفضاء، فاندفع إلى فضاء الحارة أولاً، ثم إلى صداقة **زيدان** تاجر السلاح ثانياً، وحين أنقذته **حسيبة** من التورط معه، وأرسلته إلى المدرسة الشرعية الداخلية، ما كان منه إلا أن هرب لتُقفَل الرواية بهذا الحدث دون الإفصاح عن الوجهة التي اتّخذها. ونجد خلال قراءتنا لرواية ((هشام أو الدوران في المكان)) أن **هشاماً** قد جسد هذه العلاقة ((الانسلاخ عن الفضاء)) عندما أصبح كبيراً، وهرب إلى الغرب مزدرياً مجتمعه وما ألحقه به من عارٍ وألم، محاولاً الانخراط

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص ١٢١

٢ نفسه، ص ٢٤٨

٣ حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي... ص ١٠٧

في المجتمع الجديد والانتماء إليه بكلّ جوارحه، لكن هذا الانتماء ما لبث أن أثبت زيفه وعـدم قدرته على الثبات، فما كان من **هشام** إلاّ أن عاد باحثاً عن جذوره في الوطن.

أما **صياح** و**فياض**، فقد حاول كل منهما الانتماء إلى عالم المدينة الواحة بكـل قيمهـا وطقوسها وذهبا إلى دكان **حمدان** ولبسا ثوب الدكنجي، وحاولا الانخراط في الحياة المحـدودة والبقاء على هامش الأحداث التاريخية التي تعصف بالبلاد في فترة من حياتهمـا هـي فتـرة الانزواء، لكن هذا كان فوق الاحتمال، وحين جاءت الفرصة المناسبة لم يتوان أي منهما عـن استغلالها، فمضى **صياح** مع **مصطفى العربيني** الذي أتى يدعوه إلـى الـسفر مجاهـداً إلـى فلسطين، كما مضى **فياض** مع **منصور** لتحريرها من اليهود، وبذلك تطور الانسلاخ الـداخلي المضمر عن الفضاء إلى انسلاخ فعلي واقعي عنه.

الباب الثاني

الفضاء الزمني

في ثلاثية

((التحولات))

مدخل نظري إلى دراسة الزمن:

تعرضنا في مقدم هذه الدراسة إلى حديث موجز عن الزمن، وكان من أبرز ما ذكرناه أن العنصر الزمني قد استحوذ على الاهتمام الأكبر من قبل النقاد إذا ما قورن ذلك باهتمامهم بالعنصر المكاني. ورأينا أيضاً أن العلاقة بين الزمن والمكان بما تحمل من تلازم وترابط هي من أكثر العلاقات وضوحاً في النص السردي. ويرى أحد الباحثين أن تقنية الزمن هـي مـن أدق التقنيات التي تؤثر مباشرة في البنية العامة للرواية وهي التي تحكم الأزمنة المتغيرة فـي نطاق رؤية الراوي العامة، وبها تتمكن الرواية من الاستجابة لهذه الرؤية في نهاية الأمر.(١)

وتعزو **سيزا قاسم** أسباب اهتمامها بتحليل الزمن إلى أن الزمن عنصر محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، وإلى أنّه يمثّل إلى حد بعيـد طبيعـة الروايـة وشكلها، وترى الباحثة أيضاً أنّه ليس للزمن وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه مـن الـنص كالشخصية أو الأشياء الموجودة في المكان، فالزمن يتخلل الروايـة كلهـا، ولا نـستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية فهو الهيكل الذي تُشيد فوقه الرواية. (٢)

ويبلور رولان بارت رؤيته الخاصة للزمن السردي مستفيداً في ذلك حسب ما يـرى حسن بحراوي من الشعرية اليونانية التي أعطت الأولوية لما هو منطقي على ما هو زمني(٣)، حيث يعلن **بارت** في كتابه «الكتابة في درجة الصفر» أن الفعل الماضي المشتق من الفرنـسية الدارجة، وحجر الزاوية في السرد، لم تعد مهمته التعبير عن الزمن، بل غـدا دوره إيـصال الحقيقة إلى نقطة ما، وأن يجتثّ التجربة الوجودية من جذورها، ويتوجه نحو رابطة منطقيـة مع أحداث أخرى وقضايا أخرى ليؤلّف حركة العالم العامة، أي إن هدفه هـو الإبقـاء علـى التراتبية المنطقية.(٤)

ويشير **حسن بحراوي** إلى أن **بارت** يعود إلى تأكيد هذا الموقف فيما بعد فـي آرائـه اللاحقة وذلك جلي فيما يعرضه **بارت** في كتابه: « مدخل إلى التحليل البنيوي للقـصص » إذ يؤكد أن الزمنية ما هي إلا طبقة بنيوية من طبقات الخطاب وأن ما نسميه الزمن في القصة لا

---

١ انظر:عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، منشورات المؤسسة العربيـة للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص٦١

٢ انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية- مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ... ص ٢٦-٢٧

٣ انظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي... ص ١١١

٤ انظر: رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نـديم خـشفة، منـشورات مركـز الإنمـاء الحضاري، ط١، ٢٠٠٢، ص ٤٠

يوجد إلا وظيفياً في نظام دلالي، فالزمن لا ينتمي إلى الخطاب بكل ما للكلمة من معنى ولكن إلى المرجع(١).

ويرى **تودوروف** أن قضية الزمن تُطرح بسبب وجود زمنيتين تقوم بينهما علاقات معينة؛ زمنية العالم المقدم وزمنية الخطاب المقدم له، ويرى أن هذا الاختلاف بين نظام الأحداث ونظام الكلام بديهي، ولكنّه لم ينل حظه كاملاً من النظرية الأدبية إلا عندما اعتمده الشكلانيون الروس قرينةً من القرائن الأساسية لإقامة تعارض بين المتن ((نظام الأحداث)) والمبنى ((نظام الخطاب))(٢).

وجدير بالذكر أن هناك تعدداً في المظاهر الزمنية داخل النص الواحد، وقد تعثّر النقاد طويلاً قبل أن يصلوا إلى تجاوز خلافهم حول هذه النقطة، ويختصروا تلك التعددية في ثنائية محددة سهلت عليهم البحث في الزمن السردي في الراوية(٣).

ولعلّ أبرز المقاربات التي تحدثت عن تعددية الأزمنة في الرواية هي مقاربة **ميشيل بوتور** الذي رأى أن هناك ثلاثة أزمنة على الأقل ضمن العمل الروائي هي زمن المغامرة أي الزمن الحقيقي للأحداث وزمن الكتابة أي الزمن الذي يستغرقه الكاتب لإنجاز الرواية وزمن القراءة أي الزمن الذي تُنجز فيه قراءة الرواية. ويرى **بوتور** أن زمن الكتابة ينعكس على زمن المغامرة بوساطة الكاتب(٤).

أما التقابل بين زمن القصة وزمن السرد أو الخطاب الذي أرسى قواعده الشكلانيون الروس عندما ميزوا بين المتن والمبنى الحكائيين، فيعود ليصبح التقابل الأساسي الذي اعتمده النقاد فيما بعد لدراسة الزمن السردي حسب ما أسلفنا، فهذا جان **ريكاردو** يميز في كتاب ((قضايا الرواية الجديدة)) بين زمن السرد وزمن القصة ويجعلهما في محورين متوازيين ثم يعرض أنواع العلاقات التي تنشأ بين المحورين.(٥) وهذا **تودوروف** يميز بين زمن الخطاب ((زمن السرد عند **ريكاردو**)) وزمن التخيل ((زمن القصة عند **ريكاردو**)) ويرى أن هناك ثلاثة

١ انظر: رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، منشورات مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٣، ص ٥٤

٢ انظر: تزفيتان تودوروف، الشعرية... ص٤٧.

٣ انظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي... ص١١٤

٤ انظر: ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت،ط١، ١٩٧١، ص١٠١

٥ انظر: جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة ، ترجمة: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط١، ١٩٧٧، ص٢٤٩

أشكال من العلاقات تربط بين زمني الخطاب والتخيل، الأولى نسميها علاقة النظام ويشير هنا إلى أن زمنية الخطاب أحادية بينما زمنية التخيل متعددة، ويدرس المفارقات الزمنية، والعلاقة الثانية هي علاقة المدة ويدرس فيها الحالات الزمنية الممكنة في السرد، وأخيراً علاقة التواتر التي تتناول حالات التكرار الممكنة[١].

ويتحدث **جيرار جينيت** في كتاب «خطاب الحكاية» عن الثنائية الزمنية المتمثلة في زمن القصة وزمن الحكاية الذي يدعوه **جينيت** بالزمن الكاذب أو الزائف، لأنّه يقوم مقام زمن حقيقي، ثم يدرس العلاقات، ويجعلها في ثلاثة أشكال سبق أن ذكرناها عند **تودوروف** وهي علاقات الترتيب الزمني التي يتحدث فيها عن المفارقات الزمنية ويحدد أنواعها بدقة وعناية، ثم يتناول العلاقات بين المدة التي تستغرقها الأحداث في القصة والمدة التي تستغرقها الأحداث في الحكاية، ثم يدرس أخيراً علاقات التواتر مبيناً أنواعه وحالاته[٢].

ويرى **سعيد يقطين** أن كتاب **جيرار جينيت** «خطاب الحكاية» افتتح مرحلة متطورة في تحليل الخطاب الروائي من الزاوية التي دشنها الشكلانيون الروس وطورها من سار في اتجاههم من الباحثين،[٣] ويرى أيضاً أن أعمال **جينيت** كانت مركز استلهام بالنسبة للعديد من الباحثين الذين اعتمدوا تصوره عن الزمن السردي وحاولوا تطبيقه على نصوص مختلفة[٤].

ولابد من التنويه إلى أن اعتمادنا الأساسي في بحث الزمن سيعتمد على ما أرساه **جيرار جينيت** في كتاب «خطاب الحكاية» من مقولات زمنية تتعلق بعلاقات الترتيب والمدة والتواتر مع الأخذ بآراء غيره من الباحثين إذا دعت الحاجة.

---

١ انظر: تزفيتان تودوروف، الشعرية... الصفحات: ٤٨-٤٩-٥٠

٢ انظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية...ص ٤٦-٤٧

٣ انظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء ط١، ١٩٨٩، ص ٧٦

٤ نفسه، انظر: ص ٨١

أولاً - الترتيب الزمني في ثلاثية التحولات:

لا شك أن هناك تبايناً معلوماً بين زمني المتن الحكائي والمبنى الحكائي كنّاقد ألمحنا إليه سابقاً، فالمبنى الحكائي « يتدخل في ترتيبه الحس الجمالي والفني للسارد نفسه أثناء السرد، أما الزمن الأول < يقصد زمن المتن > فهو زمن خام يجري دون أي تدخل خارجي، إذ يأتي على خط متتالٍ واحد» (1).

ولا شك أيضاً أن كاتبنا لم يتّبع في تنظيمه الزمني للمبنى الحكائي لأجزاء الثلاثية، التنظيم الزمني القائم في المتون الحكائية للروايات، معبراً في ذلك عن نظرة فنية خاصة لهذا العمل في بنياته ودلالاته.

إنّه منذ البداية لا يجعل من ثلاثيته أجزاء متتابعة بالمفهوم الزمني الطبيعي كما هو الحال مع أعمال أخرى انتهجت نهج الأجزاء في التراث الأدبي، ولعل أشهرها عربياً ثلاثية نجيب محفوظ، بل إن الأحداث في روايتي «حسيبة» و«فياض» كثيراً ما تتوازى زمنياً وتتقاطع أحياناً في جزء منها. أما رواية « هشام أو الدوران في المكان» فيكون لها استقلالها الزمني منذ الوهلة الأولى، وتعقد صلاتها مع الروايتين الأخريين عن طريق الاسترجاع فقط. لكن هذا ليس كل ما تستقل به رواية « هشام » من الناحية الزمنية، فهي تنأى عن الرواية التقليدية في شكلها وبنائها للأحداث، في حين تبدو الرواية الأخرى « حسيبة » أقرب إلى الشكل التقليدي، يليها في الدرجة رواية « فياض » دون أن تبتعد كثيراً عنها.

وإذا عدنا إلى الترتيب الزمني الذي اتبعته الروايات الثلاث فسنجد أن لكل منها أسلوبها في تصوير المفارقات الزمنية حيناً، والارتهان للحاضر السردي حيناً آخر. ولما كانت المفارقة الزمنية خرقاً للترتيب الزمني فإنّها تسلّم ضمنياً « بوجود نوع من درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة » (2)، وبناء على ذلك فإن كل مفارقة زمنية سواء كانت استرجاعاً أم استشرافاً، تشكلّ قياساً إلى الحكاية التي تندرج فيها حكاية ثانية زمنياً، ويطلق **جينيت** تسمية الحكاية الأولى على المستوى الزمني للحكاية الذي بالقياس إليه تتحدد مفارقة زمنية بصفتها كذلك، مما يقود إلى وجود مفارقات زمنية يمكنها أن تظهر بمظهر الحكاية الأولى نسبةً إلى مفارقة زمنية أخرى تابعة لها(3).

---

١ داود سليمان الشويلي، مورفولوجيا الزمن في ألف ليلة وليلة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص٤٧

٢ جيرار جينيت، خطاب الحكاية...ص ٥١

٣ نفسه، انظر: ص ٦٠.

وهنا لا بد أن نشير إلى مفهومي المدى والسعة الخاصين بالمفارقة الزمنية، فالمدى هو المسافة الزمنية الفاصلة بين زمن اللحظة الحاضرة وزمن بدء المفارقة الزمنية في القصة، والسعة هي المدة الزمنية التي تشملها المفارقة الزمنية من القصة[1].

ونشير هنا إلى اختلاف الباحث **حسن بحراوي** مع **جينيت** في تعريفه لمفهوم السعة، فهو يرى أن السعة يجب أن تُقَاس بالسطور والفقرات والصفحات التي تحتلها في النص، معتقداً بأهمية دراسة حركة الاسترجاعات على محور الخطاب لكي تدل هذه الدراسة على «نسبة تواتر العودة إلى الماضي والغايات الفنية التي تحققها الرواية من ورائه[2]» وسوف نأخذ هذا الرأي بعين الاهتمام لأن تباين الوجود الكمي لمفارقات زمنية تحكي أحداثاً معينة لابد أن يكون له دلالاته ضمن النسيج الروائي.

ولابد أن ننوه إلى أن الاسترجاع هو «كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة»[3]، ويكون الاستشراف عكس ذلك فهو يعرف بأنّه «سرد ما سيحدث لاحقاً والذي يدمج في الحكي قبل أن تقع الأحداث الممهدة لما سيأتي» [4].

---

١ انظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية...ص ٥٩

٢ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي... ص ٦

٣ جيرار جينيت، خطاب الحكاية... ص٥١

٤ الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي– نصوص الشكلانيون الروس، ترجمة ابراهيم الخطيب، ص١٨٩

١ً – «**حسيبة**»

يتخذ النسق الزمني في رواية «حسيبة» الشكل التتابعي الأفقي بصورة عامـة، مـاخلا بعض الاستثناءات التي يرتد فيها السرد إلى الوراء في استرجاعات خارجية أو داخليـة[1]، أو يقفز فيها إلى الأمام على شكل استشرافات. ويكون الارتهان العام في الرواية لحاضر السرد.

تبدأ الرواية من لحظة وصول **حسيبة وصياح** إلى دمشق بعد أن ودعا الثّوار والجبـل، ويقوم الفصلان الأول والثاني بعرض مجموعة من الاسترجاعات الخارجية التي تعرض حياة **صياح وحسيبة** قبل مجيئهما إلى دمشق، تعود مواكبة الحدث في الفصل الثالث الـذي ينتهـي بمجموعة من الاستشرافات حول مستقبل **حسيبة وحمدان**.

ينتظم بعد ذلك السرد في نسق تصاعدي في الرابع والخامس والـسادس مـن فـصول الرواية، وما تلبث الاسترجاعات أن تعود في الفصل السابع وجزء من الثامن لتسرد لنا قـصة **خالدية** بما في ذلك زيجاتها الثلاث وموتها، وتعود مواكبة الحدث في الفـصل التاسـع، ثـم تحضر قصة **عبد الله الفوال** الاسترجاعية لتحتل الجزء الأكبر من الفصل العاشر.

وإذ يعود السرد إلى الانتظام الطبيعي زمنياً في الفصل الحادي عشر فإن مجموعة مـن الاسترجاعات والاستشرافات متعددة الموضوعات تكسر انتظامه بين الحين والآخر ومعظمها من النوع الداخلي.

تقل المفارقات الزمنية في الفصول التي تلي ذلك من الفصل الثاني عشر حتى الفـصل السادس عشر ويزداد الارتهان العام لحاضر السرد وضوحاً. وتنفرد الصفحات السبع الأولـى من الفصل السابع عشر الذي يبلغ ثمانياً وعشرين صفحة « من الصفحة ٢٥١حتـى الـصفحة ٢٧٨ » أي ما يقارب ربع الفصل تقريباً، بالحديث عن قصة **زيدان** التـي تـشكل اسـترجاعاً غيري القصة في زمن السرد، إلى أن تلتحم قصته بحاضر السرد فيما تبقّى من الفصل السابع عشر والثامن عشر.

وأهم الوحدات السردية التي تتناولها هذه الرواية هي:

١- قدوم **صياح** وابنته **حسيبة** إلى الشام واسترجاع لحياتهما قبل ذلك.
٢- لجوء **صياح وحسيبة** إلى بيت **حمدان الجوقدار** وزواج **حمدان** من **حـسيبة** وعمـل **صياح** في الدكان.

---

[1] انظر أنواع الاسترجاع في قسم المفارقات الزمنية من هذه الدراسة، ص ١٢٠

٣- مجيء **مصطفى العربيني** ودعوته **صياحاً** للذهاب إلى فلسطين، وذهاب **صياح** لإحضار بندقيته من القطيفة.

٤- شجار **صياح** مع **حسيبة** ومضيه إلى فلسطين دون بندقية.

٥- زيجات **خالدية** الثلاث ورجوعها إلى بيتها مطلّقة.

٦- خسارة **حسيبة** لأولادها الذكور وموت **خالدية**.

٧- موت **عبد الله** الفوال زوج **مريم** وحياته قبل الزواج وبعده.

٨- لجوء **فياض** الشيزري إلى بيت **حسيبة**، وحبها له، وزواجه من **زينب** ابنتها.

٩- عمل **فياض** في دكان الجوقدار وإفلاسه له.

١٠- ذهاب **فياض** إلى فلسطين مجاهداً.

١١- إقامة **حسيبة** مملكة من الجوارب وانهيار هذه المملكة.

١٢- اكتشاف **حسيبة** الأسلحة في سقيفة بيتها وقصة **زيدان** وعلاقته **بهشام**.

١٣- إرسال **حسيبة هشاماً** إلى المدرسة الشرعية، وهربه منها، وسقوطها على جدار البحرة الرخامي ....

٢ً - ((فياض)):

نشير بدايةً إلى أن رواية ((فياض))، الجزء الثاني من ثلاثية التحولات هي الرواية ذات الحجم الأكبر /٤٥٧/ صفحة، وتتألف هذه الرواية من ثلاثين فصلاً تتفاوت في طولها، وتتناول مراحل من حياة **فياض** الشخصية الأساسية في الراوية.

ويتحدد زمن القص الأول في المشهد الذي تبدأ به الرواية وهو زيارة كل من **روجيه** و**فياض** إلى بيت **نجدت** والاستماع إلى محاضرة **نجدت** عن العصافير التي كان يقتنيها في بيته، و**فياض** حينئذٍ يستعد للذهاب إلى باريس لدراسة الكيمياء.

يتّسم النسق الزمني في رواية ((فياض)) أيضاً كما في ((حسيبة)) بالاتجاه من الحاضر إلى المستقبل بصورة عامة.

كان لمفارقة الاسترجاع حضور واضح في بداية الرواية حتى الفصل الخامس منها، فالفصل الثاني ينصرف إلى ذكر حدث الذهاب مع **روجيه** إلى قلعة شيزر وهو سابق لحدث زيارة **نجدت** المذكور في الفصل الأول حيث يذكر أن **فياضاً** فتى يدرج نحو البكالوريا.

أما الفصل الثالث فيمثل استرجاعاً خاصاً بحياة **روجيه** وهو شاب وتعرفه إلى **ماتيلد** وانتسابه إلى الكلية العسكرية وزواجه.

والفصل الرابع نطالع فيه استرجاعاً لحكاية تبنّي **روجيه** و**ماتيلد** **فياضاً** الطفل الراعي الذي كان يرعى خرافه وجداءه بين أنقاض قلعة شيزر، وإرسالهما له إلى مدرسة السان جوزيف في بيروت للدراسة. ويكون الفصل الخامس إتماماً لما بدأه الفصل الثاني من زيارة **روجيه** و**فياض** لقلعة شيزر. وبدءاً من الفصل السادس تصبح الاسترجاعات قليلة جداً، وتكون أغلب الوقت استرجاعات تكميلية تعوض عن حذوف سابقة في الرواية، وتصبح المواكبة بين زمن السرد وزمن القصة هي الطاغية على الزمن السردي، وتجب الإشارة إلى أن زمن السرد كان يقطَع بكثافة بالاستشرافات التي تشكّل حضوراً لافتاً في الرواية يفوق بكثير ما للاسترجاع من حضور، ويتجلّى في صيغ متعددة سندرسها لاحقاً. كان الترتيب الزمني للأحداث كما طرحته الرواية يؤدي في بعض الأحيان غايات من أبرزها التشويق وإثارة خيال المتلقي للمشاركة في صنع الحدث. فلجوء **فياض** إلى بيت **حسيبة** يذكر قبل سبب هذا اللجوء وهو حدث إحراق جريدته واتهامه بقتل الشهبندر. وهذا التقديم كما قلنا يعزى إلى إثارة التشويق والدهشة والرغبة في معرفة ما خفي من أسباب.

نذكر أيضاً حدث سجن **فياض** في دمشق إثر عودته من فلسطين، يبدأ الفصل السابع والعشرون بمشهد حواري بين **فياض** وسجانه، ما يلبث أن ينقطع ويعود السرد أدراجه، من حيث توقف قبل المشهد السابق ويبدد الأسئلة التي أثارها حول هذه النقلة ويبين الأسباب التي انتهت **بفياض** إلى السجن. وكذلك فإن افتتاح الرواية بحدث زيارة إلى بيت **نجدت** الذي يتموضع ثالثاً بين أحداث زمن القصة لا يكون اعتباطياً بل يؤدي غاية محددة فهو يوحي منذ البداية بأن المغزى الأساسي للرواية يكمن في طياته ثم يقوى هذا الإيحاء مع تقدمنا في القراءة، ويزداد قوةً وتأكيداً حيث تقود الرواية شخصيتها الرئيسية للقيام بفعل الزيارة إلى بيت **نجدت** والسؤال عن طيوره بعد أن يكون قد اعتزل العالم وتكون هذه الزيارة الحدث الأخير في الرواية كما كانت الحدث الأول.

ولابد من التنويه إلى أن الرواية تكرس فضاءين اثنين الأول هو الفضاء الرئيسي الذي يتمحور حول شخصية **فياض** والأحداث المرتبطة بها، والثاني هو الفضاء الموازي الذي تبدو شخصية **أسامة بن منقذ** التاريخية الشخصية الأساسية فيه، تُستحضر أحداثه من الفترة التاريخية التي عاشها الأمير **أسامة بن منقذ** الذي أمضى في شيزر ردحاً من الزمن وحارب الصليبيين وفاوضهم.

يمتد الفضاء الثاني على ستة فصول تقريباً أي أنّه يشغل حيزاً صغيراً من الرواية مقارنةً بالفضاء الأول. ويتميز بترتيب زمني بسيط متوافق مع زمن القصة، تخرقه بعض الاسترجاعات الضرورية لإضاءة خلفيات المواقف الراهنة، أو الإحاطة بماضي بعض

الشخصيات، ويشكل رغم استقلاله الظاهري رافداً دلالياً للرواية الأساسية، حيث يجعل شخصية **أسامة بن منقذ** المثل الأعلى لكل من **روجيه وفياض**، كل على طريقته، ويسهم في تحول **فياض** الأول وعودته إلى جذوره العربية. وتلتقي نهايتا **فياض وأسامة بن منقذ** في مصير واحد من الشيخوخة والإهمال وكتابة المذكرات، مع التنويه إلى أن مصير **فياض** كان أشد بؤساً ومأساويةً. وتقوم حركة السرد في هذا الفضاء على المشهد بصورة أساسية. وتنحسر فيه سلطة الراوي الواضحة في الفضاء الأول إلى حد ما ومن أهم علامات انحسارها غياب الاستشراف الذي يشكل أهم مظاهر زمنية الرواية في فضائها الرئيسي. يفتتح هذا الفضاء فصولاً من الرواية أحياناً، وقد يتسلل إلى النسيج السردي الأول عبر حلم يقظة أو ينقل بشكل مباغت الأحداث إلى مسرحه.

ويشكل الوصف الأداة الافتتاحية المثلى لهذا الفضاء.

أما أهم الوحدات السردية في الرواية فكانت وفق ظهورها:

١- زيارة **فياض وروجيه** إلى بيت **نجدت** ومحاضرة **نجدت** عن العصافير.

٢- اصطحاب **روجيه فياضاً** إلى قلعة شيزر.

٣- ذهاب **روجيه وماتيلد** إلى قلعة شيزر، وتبينهما **فياضاً** إثر رؤيته يرعى قطيعه في القلعة.

٤- مشاركة **فياض** في حفل التعارف السنوي في الكلّية بباريس، وحديثه أمام رفاقه عن الشرق الذي أتى منه .

٥- تعرف **إياد** إلى **فياض**، وحضورهما حفل رابطة الطلاب السوريين.

٦- سفر **فياض** إلى سوريا، واصطحاب **إياد** له إلى مقهى النوفرة واستماعه إلى قصة عرنوس التي كان يلقيها الحكواتي.

٧- تحضير **فياض وإياد** للّغم البدائي، وقيامهما بتفجيره أثناء مرور الدورية الفرنسية.

٨- حضور **فياض** حفل نادي الصداقة السوري الفرنسي، وتنكره **وروجيه** في ثياب الأمير **أسامة بن منقذ**.

٩- سجن **فياض وإياد** إثر افتضاح أمر اللغم، وانفصال **فياض** عن **روجيه وماتيلد**.

١٠- خروج **فياض** من السجن وكتابته مع **إياد** في الصحف، وتأسيس جريدة خاصة به.

١١- لجوء **فياض** إلى فرنكة بيت **حسيبة**، إثر إحراق جريدته، واتهامه بقتل معلمه الشهبندر .

١٢- زواج **فياض** من **زينب**، ومحاولاته الحثيثة لتغيير شخصيتها، وفتحه لدكان **حمدان** الجوقدار.

١٣- محاولات **إياد وخليل بك** الكثيرة الفاشلة لإعادة **فياض** إلى الحياة السياسية.

١٤- ظهور **منصور الأحمد** في حياة **فياض** مجدداً، وذهابه معه إلى فلسطين لتحريرها من اليهود.

١٥- سجن **فياض** إثر إقامته مع **منصور** بعملية تفجير مبنى قيادة الهاغانا في فلسطين.

١٦- خروج **فياض** من السجن ولجوءه إلى البادرائية كهلاً معتزلاً الناس.

١٧- كتابة **فياض** مذكراته التي سيتركها لابنه **هشام**، وزيارته إلى بيت **نجدت**.

٣ً - ((هشام أو الدوران في المكان)):

إن الأحداث التي تُعزى إلى ماضي السرد، أي ما قبل لحظة الصفر أو انطلاق الحاضر السردي، تتفوق في رواية ((هشام)) كمياً على تلك الأحداث التي يضطلع بها حاضر السرد، إذ تغطي أحداث الماضي أكثر من ثلثي الرواية متوزعةً على فصولها، ماعدا الفصل السابع عشر والأخير الذي تكون له استقلاليته الخاصة في ذلك وإن هذا الحضور الكمي الطاغي للماضي يتجلى عبر مفارقة الاسترجاع، حيث تنطوي الرواية على عدد من الاسترجاعات الخارجية الكبرى التي تتناول خطوطاً رئيسية في حياة الشخصيتين الأساسيتين **هشام ولينا** والشخصيات المرتبطة بهما. وسنميز هذه الاسترجاعات الخارجية الكبرى عن تلك الاسترجاعات الخارجية ذات السعة النصية المحدودة، والتي تكون أشبه باستطرادات ضرورية لإقامة التتابع المنطقي للأحداث، أو تلك الضرورية لبث بعض المعلومات عن ماضي إحدى الشخصيات.

تتميز هذه الاسترجاعات الكبرى بأنّها غالباً ما تشكّل محور فصل كامل، ونستطيع أن نحصرها في المرتكزات الآتية:

١- الاسترجاع المتعلق **بوداد** وخليل، ويغطي أكثر من نصف الفصل الرابع أي قرابة اثنتي عشرة صفحة من عشرين صفحة.

٢- قصة **لينا** مع طليقها **سمير**، وتغطي الفصل السادس كله تقريباً، أي ما يقارب سبع صفحات.

٣- قصة تعرف **هشام** إلى **أولغا**، وتغطي الفصل السابع كلّه أي قرابة عشر صفحات.

٤- سجن **هشام** الأول ومسبباته ويغطي الفصل الثامن كله تقريباً، أي عشرين صفحة من أربع وعشرين.

٥- لقاء **هشام بوداد** في بيته القديم، ويغطي قرابة تسع صفحات من إحدى عشرة صفحة يشغلها الفصل التاسع.

٦- قصة **لينا** مع **شوقي**، واسترجاع آخر لقصة صعود **بهجة** من أجير فران إلى خطيب، تقتسم القصتان بشكل متساوٍ تقريباً صفحات الفصل العاشر البالغة ثمانياً وعشرين صفحة.

٧- ذكريات **هشام** في المدرسة الدينية وتعرفه إلى الشيخ **شكري**، وتغطي الفصل الحادي عشر كله تقريباً.

٨- وقوع **بهجة** في حب **وداد**، ويشغل الفصل الثاني عشر ما عدا الصفحات الثلاث الأخيرة منه المخصصة لإتمام جزء من قصة **هشام** مع الشيخ **شكري**.

٩- قصة تعرض **بهجة** للشيخ **شكري** وهرب **هشام** من المدرسة الدينية وتشمل الفصل الثالث عشر وهو ست صفحات.

١٠-قصة **لينا** مع كل من **صلاح** و**غسان** وتشمل الفصل الرابع عشر وهو تسع وأربعون صفحة.

١١-مطاردات الشيخ **بهجة وداد** وزواجه منها، وتغطي الفصل الخامس عشر كلّه تقريباً وهو تسع عشرة صفحة.

١٢-انهيار عالم **هشام** في الغرب وقتله ابنته وتغطي الفصل السادس عشر وهو أربع وعشرون صفحة.

وتنفرد الفصول الأول والثاني والثالث والسادس والأخير إضافةً إلى الصفحات السبع الأولى من الفصل الرابع بارتهانها العام للزمن الحاضر. ونلاحظ أنّها الفصول الأولى تقريباً من الرواية، باستثناء الفصل الأخير. وما إن تبدأ عملية تبادل الذكريات بين **هشام** و**لينا** حتى ينحسر الزمن الحاضر ليصبح وجوده وجوداً تأطيرياً ممهداً للاسترجاعات.

إن السعة النصية للزمن الحاضر حسب ما رأينا تضيق بصورة جلية أمام مد الاسترجاعات التي تجعل الماضي مهيمناً في حضوره، وإلى جانب ذلك فإن الاسترجاع كان المفارقة الأساسية التي اعتمدها السرد إذا ما قيس بالاستشراف الذي شكّل مفارقة فرعية في السرد أغلب الأحيان، أي مفارقة ثانية أو ثالثة ... إلخ.

أما الوجود التأطيري فتجلّى في بدايات الفصول العاشر والرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر، وقد يذيل الحاضر نهايات بعض الفصول الاسترجاعية للتوطئة لاسترجاع جديد في الفصل التالي مثل نهايتي الفصلين الخامس والسادس.

أما أهم الوحدات السردية التي تناولها حاضر السرد فـي تقدمـه البطـيء المختـرق بالاسترجاعات فهي:

١- عودة **هشام** إلى البيت القديم واستخراج كنز الأشباح.

٢- دعوة العشاء في بيت **لينا**.

٣- اعتزال **هشام** في البيت مع الأشباح.

٤- المحاضرة التي ألقاها **هشام** في المركز الثقافي بدعوة من **لينا**.

٥- خروج **هشام** من عزلته إلى **لينا** بعد ظهور شبح ابنته **ناديا** له.

٦- ظهور شبح **وداد لهشام**.

٧- انتقال **لينا** إلى بيت **هشام** بعد إصابتها بعدوى الأشباح.

٨- تبادل **هشام** و**لينا** الذكريات وسط محاصرة الأشباح لهما، وهنا يظهر الحاضر وفق ما أسلفنا عبر استفتاحات للاسترجاعات وعودات منها غالباً.

٩- التخلص من الأشباح بإعادتها إلى كهفها تحت البلاطة في بيت المونة.

أما الآن فسنتعرف إلى مفارقتي الاسترجاع والاستشراف حسب ظهورهما في الروايات المدروسة.

ثانياً- المفارقات الزمنية:

١- الاسترجاع: Analepsis

أ- أنواع الاسترجاع

يقسم **جيرار جينيت** الاسترجاع إلى نوعين هما: الاسترجاع الداخلي والاسترجاع الخارجي، ويحدد الاسترجاع الداخلي بأنه الاسترجاع الذي يكون «حقله الزمني متضمناً في الحقل الزمني للحكاية الأولى» [١] والاسترجاع الخارجي هو ذلك الذي « تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى» [٢]. والاسترجاعان الأول والثاني يقودان بالضرورة إلى نوع ثالث هو الاسترجاع المختلط الذي تكون « نقطة مداه سابقة لبداية الحكاية الأولى ونقطة سعته لاحقة لها» [٣] بمعنى أن يكون جزء منه خارج الحكاية الأولى والجزء الآخر متضمناً فيها.

وقد يكون الاسترجاع الخارجي تاماً أو كاملاً بمعنى أنه متصل بالحكاية الأولى دون أي حذف، وقد يكون جزئياً أي لا يتم وصل حكايته باللحظة الأخيرة ويقطع بينهما ضرب من الحذف[٤].

أما الاسترجاع الداخلي فهو حسب تمييز **جينيت** إما أن يكون مثلي القصة أي يتناول خطّ العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى، وإما أن يكون غيري القصة أي يتناول مضموناً قصصياً مختلفاً عن مضمون الحكاية الأولى[٥].

والاسترجاعات الداخلية هي أيضاً إما: استرجاعات تكميلية أي تلك الاسترجاعات التي تأتي لتسد ثغرة سابقة في السرد، وإما: استرجاعات تكرارية ويسميها **جينيت** أيضاً تذكيرات، وفيها يعود السرد لذكر حدث سبق أن تم ذكره[٦]، وتكون وظيفة مثل هذه التذكيرات أو الاسترجاعات أن: « تأتي لتعدل بعد فوات الأوان دلالة الأحداث الماضية، وذلك إما بأن تعمد إلى ما لم يكن دالاً فتجعله دالاً، وإما بأن تدحض تأويلاً أول وتعوضه بتأويل جديد» [٧].

---

١ جيرار جينيت، خطاب الحكاية... ص ٦١

٢ نفسه، ص ٦٠

٣ نفسه، ص ٦٠

٤ نفسه، ص ٧١

٥ نفسه، ص ٦١-٦٢

٦ نفسه، ص ٦٦

٧ نفسه، ص ٦٦

ويمكن للاسترجاع الداخلي أن يكون تاماً، أي أن يتعانق مع الحكاية الأولى في اللحظة التي تركها عندها [1].

وسنتناول الآن الاسترجاع في ثلاثية التحولات بالدراسة والبحث، ولا بـد أولاً مـن التأكيد على شيوع الاسترجاع بوصفه تقنيةً من تقنيات البناء الزمني في الرواية السورية وفي معظم النتاج الروائي العربي والعالمي، ويرى د. نضال الصالح أن مسوغ ذلك هو كون السرد عامةً ((فعالية استرجاع لأحداث سابقة على لحظة الكتابة))[2]، وإن هذه الفعالية غالباً ما تتكـئ على عمل الذاكرة <....> ولئن كانت فعالية التذكر((تتّسم بطبيعتها بانقطاعات السرد فيها بين جزئيات المحكي فإنّها في الوقت نفسه لا تكفّ عن إنتاج ما يرمم هذه الجزئيات)) [3].

تعزز الروايتان الأولى والثانية من ثلاثية التحولات هذا القول الذي يشكّل قاعدة عامة في الكتابة السردية، لكن الرواية الثانية ((فياض)) تسلك سبيلاً مختلفاً فتجعـل مـن مفارقـة الاستشراف التقنية الأكثر شيوعاً في الرواية، وتتفوق في حضورها تقنيـة الاسـترجاع فوقـاً كبيراً، تلبيةً لمقاصد خاصة بهذه الرواية وهذا ما سنتعرف عليه لاحقاً.

ودراستنا الحالية للاسترجاع ستبدأ بدراسة أهم الممهدات أو المفتتحـات التـي كـان يوظفها السرد لتكون محفّزات لآلية التذكر والاسترجاع.

---

١ انظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية... ص ٧١

٢ د. نضال الصالح، معراج النص- دراسات في السرد الروائي، منشورات دار البلد، دمـشق، ط١، ٢٠٠٣، ص٣٩

٣ نفسه، ص٣٩

ب- محركات الاسترجاع في الثلاثية:

١- تشابه الحدث الراهن بحدث سابق: ويبدو هذا المحرك من أهم السبل التي يتّبعها السرد لإثارة استرجاع ما في الحكاية. ونذكر من ذلك في رواية «حسيبة» حدث لجوء **فياض** إلى بيت **حسيبة** الذي ذكّرها بلجوئها سابقاً مع **صياح** إلى بيت **حمدان** الجوقدار. «للحظة قصيرة قررت أن تصرفه بالحسنى، فما لها ولهذه المشاكل ولكنها حين أنهت ترتيب الفرنكة <...> رأت كهلاً وصبية يقفان يثقلهما الخوف والخجل والحس بالصغار أمام هذا العالم اللامبالي»[1] وكذلك تذكّر **حسيبة** لرأي **خالدية** في الحب، عندما استمعت إلى رأي **مريم** فيه: «وتذكرت **حسيبة** كلمة **خالدية** حين استحضرتها من قبرها الزهري فكبت أمامها ...»[٢].

وتطالعنا في رواية «فياض» مجموعة من الاسترجاعات التي يكون تشابه حدث راهن مع حدث ماضٍ باعثاً لها، مثل تذكّر **فياض** للحكايات التي كان يغوي بها الفتيات في باريس عن الشرق الأسطوري، حين شرع يحكي **لزينب** حكايات أخرى لإغوائها، لكن هذه الحكايات لم تكن عن الشرق، بل عن باريس التي عاش فيها **فياض** زمناً: «وجر **فياض زينب** إلى شبكته المصنوعة مسبقاً بمهارة، الشبكة التي أوقعت **بصوفي وإيفون ومادلين** والتي جعلت **صوفي** تجثو عند قدميه»[٣].

وقد ينطوي هذا الاسترجاع أحياناً على مفارقات تستحضر إلى جانب التشابه بين الحدثين، الفرق بينهما، مثل تذكّر **فياض** أثناء وجوده في سجن قلعة **صلاح الدين** وجوده السابق في قلعة أخرى هي قلعة شيزر مع استحضار الفارق بين الحالتين: «ها أنت تعود إلى شيزر في دمشق، وكل ما فعلت أنك استبدلت قلعةً كنت سيدها، بقلعة أنت أرنب مذعور في سراديبها»[٤].

٢- مثير بصري يرتبط بالماضي بصورة مباشرة أو غير مباشرة أحياناً، ونذكر من ذلك رؤية **حسيبة** في مستهل رواية «حسيبة» منظر السكاكر في الدكاكين التي انتشرت في شارع القنوات «نظرت في البدء إلى الدكاكين فألهبها منظر السكاكر بألوانها الحمر والخضر والصفر والزرق المكومة في القطرميزات، وقفزت إلى ذاكرتها **حسيبة** الطفلة تمضي إلى الدكان بجرأة فترمي له بمتليك أو متليكين، وتملأ جيوبها سكاكر...»[5] ومن ذلك أيضاً تذكر

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص ١٥

٢ نفسه، ص ٩٧

٣ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص ٣٣٤

٤ نفسه، ص ٢٦٦

٥ نفسه، ص ٥-٦

فياض لحمائم القلعة قلعة شيزر، عندما كان يتأمل تلك الستائر في البادرائية: ((وفجأةً تـذكرها تلك الحمائم الزرق النضرة الملتمعة، والبيض الهاربة من المدينة ملتحقةً بها، الحمر، الـسود، البلق،...)) [١].

ويبدو هذا النوع من المحرك الاسترجاعي واضحاً فـي الفـصل الأول مـن روايـة ((هشام))، الفصل الذي يصور عودة **هشام** إلى الوطن وإلى البيت القديم، فكان من الطبيعي أن تبرز صور الماضي من خلال الأماكن التي تعمل مهيجاتٍ للذاكرة في استحضارها الـصور القديمة، فمنذ الصفحة الأولى نجد **هشاماً** يتذكر صور الطفولة وهو يدخل إلى غرفة المونـة: ((الغرفة التي كان يخافها ويخيفونه منها دائماً، الغرفة ذات خابية الزيت الكبيرة وعناقيد الرمان المتدلية، الغرفة ذات كيس الجوز الكبير...)) [٢].

ونطالع أثناء رحلة **هشام** من الفندق إلى البيت القديم في الفصل ذاته مجموعـة مـن الاسترجاعات التي كانت تستدعيها رؤية أماكن من المدينة ارتبطت بذاكرته بصورةٍ ما مثـل: ((هاهي المحطة المقهى، كم كان يخاف حتى المرور من جواره، فعيون الجالسين فيه...)) [٣].

٣- استرجاع محكوم بمنطق التداعي:

تُعرف علاقات التداعي لغوياً بأنّها ((مجموع الألفاظ والعبارات التي تستدعيها كلمة ما في ذهن القارئ)) [٤]. وقد تلجأ الرواية إلى توظيف هذه الطريقة سردياً لتجعل مـن كلمـة أو عبارة مفتاحاً يفضي إلى حدث ما ربما خرق تعاقب السرد باتجاه الماضي ليصبح اسـترجاعاً زمنياً، إن كلمة الرومانتيكية حين يسأل **روجيه فياضاً**: ((هل أبدو رومانتيكياً))[5]، تثير ذاكـرة **فياض** ليتذكّر حادثة زيارته الأولى إلى القلعة مع **روجيه**: ((الرومانتيكية، وككلمة أبراكادا برا أو شمهورش واسم الله الأعظم، ما إن نطق بها حتى رأى **فياض** الطفل في أول زيارة له إلى حماة بعد دخوله مدرسة السان جوزيف، وقد صحبه **روجيه** إلى القلعة صبياً ببنطلون قـصير وقميص بحري وقبعة زرقاء...)) [٦].

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص ٤٣٣

٢ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص ٥

٣ نفسه، ص ٨

٤ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية... ص٧٤

٥ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص ٥١

٦ نفسه، ص ٥١

وحين تعلّق **أولغا** على تذكّر **هشام** الدائم لمذكرات **فياض** بقولها: ((من يرك تتحدث عنه بهذا التقديس يظن أنّك تتحدث عن كتاب ((كفاحي))[1]، يسترجع **هشام** حادثة اعتقاله مع حليقي الرؤوس الجماعة التي كان قد انضم إليها : ((أوجعته اللاطمة، فقد تذكّر ذلك المساء البشع الذي لم يجد فيه أحداً يستنجد به، أحداً يكفله، أحداً يخرجه من هذه الحفرة التي سقط فيها إلا ... **أولغا** التي شهقت غير مصدقّة: أنت؟ أنت مع حليقي الرؤوس[2].

ويستخدم هذا الأسلوب في رواية ((حسيبة))، إذ تحرك كلمة ((هيا)) التي تسمعها **حسيبة** من **صياح** مجموعة من الاسترجاعات الخارجية الخاصة بمرات سابقة سمعتْ فيها **حسيبة** هذه الكلمة: ((ورنّت ((هيا)) في سمعها مخالفةً لمعناها الصوتي، فقد فهمت منها بسرعة كل ((الهيات)) القديمة التي اضطرا إليها كل الهيات و التي ما كان يتمنى قولها ولكنه أُجبر على قولها <...> قال: هيا فمشت وراءه كما مشت حين قبل خمس سنوات قالها فتركت القطيفة))[3]

٤- السؤال المباشر من الشخصية المحاورة عن اسم معين أو حادثة معينة، وقد استُخدمت هذه الطريقة بصورة واضحة لتحريك بعض الاسترجاعات الرئيسة ذات السعات النصية الكبيرة في رواية ((هشام)) وهناك أمثلةٌ عدة مهمة منها سؤال **أولغا هشاماً** عن الشيخ **شكري**، هذا السؤال الذي يحرك استرجاعاً امتدت سعته النصية على إحدى عشرة صفحة تقريباً: ((وقالت **أولغا**: الشيخ **شكري**، ولكنك لم تحدثني عنه قبل الآن، وشرد **هشام** يتذكر الشيخ **شكري**...))[4] .

وسؤال **أولغا** كذلك عن رفض **هشام** للبيرة، الذي يكون فاتحةً لاسترجاع طويل يتحدث فيه **هشام** عن سجنه وطريقة التعذيب التي تعرض لها: ((ما من مرةٍ قدمت إليك البيرة إلا رفضتها بل وأثرت مشكلةً ما في البدء <...> قل لماذا أتكره البيرة؟))،[5] وهنا يبدأ الاسترجاع مباشرةً على النحو الآتي: ((كانت الزنزانة ضيقةً حتّى الاختناق...))[6]، ويمتد الاسترجاع على ما يقارب عشرين صفحة.

٥- وجود محرك مكاني لتحريك الاسترجاع: وقد ظهر هذا الأسلوب خاصةً في الروايتين الأولى والثانية، ولم يكن خاصاً بتحريك مفارقة الاسترجاع فقط بل وظف لتحريك

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص ٧٤

٢ نفسه، ص ٧٤

٣ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص ٧-٨

٤ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص ١٦٢

٥ نفسه، ص ٨٢

٦ نفسه، ص ٨٢

الاستشراف أحياناً[1]. وتميزت المفارقة الزمنية التي انبثقت عن هذا المحرك المكـاني بأنهـا موضوعية، أي يستلم الراوي زمامها، وغالباً ما كانت هذه المفارقة تتجاوز حـدود الروايـة لتسترجع حدثاً أو تستشرف آخر ليسا ضمن حدود الرواية بل يتجاوزانها إلى جزء آخر مـن الثلاثية وكانت لها عندئذٍ مهمة واضحة تتمثل في الربط بين أجزاء الثلاثية ونسج الوشائج فيما بينها، عن طريق التذكير بشيء حدث له علاقة بمكان محدد أو بأحد عناصر هذا المكـان، أو التبشير بشيء سيحدث أيضاً له العلاقة ذاتها، من ذلك استرجاع ذكرى **ماتيلد** التي أتت إلـى بيت **إياد** وبكت في الغرفة ذاتها التي دعا **إياد** إليها **زيدان الغزلاني**. وجدير بالذكر أن الحـدث الأول مذكور في رواية ((فياض)) ((الرواية الثانية))، والحدث الثاني ذُكر في رواية ((حـسيبة)) ((الرواية الأولى))، لكن الحدث الأول سابق زمنياً الحدث الثاني: ((واستدعى **إيـاد الجوقـدار** **زياداً الغزلاني** إلى بيته ليستقبله في الغرفة نفسها التي استقبل فيها **فياض الشيزري ماتيلد** قبل بضعة عشرة سنة حيث بكت تلك المرأة النحيلة السمراء)) [2].

ونقرأ في رواية ((فياض)) أيضاً: ((حتى حط الزمان **بفيـاض** فـي فرنكـة **حمـدان الجوقدار**، تلك الفرنكة التي آوت قبل خمسة عشر عاماً هارباً آخر، يائساً آخر، كـان اسـمه **صياح** المسدي)) [3]. ويثير انتقال **بهجة** إلى مسكن جديد في رواية ((هـشام أو الـدوران فـي المكان)) استرجاعاً لذكرى **خالدية** التي سكنت هذا البيت، حسب ما قرأنا في رواية ((حسيبة)): ((تنفّس عميقاً والدلاّل يعطيه مفتاح البيت الصغير القريب من بيت **مريم**، ولم يخطر على باله، ولن يخطر على بال الدلاّل أن يذكّره بأن هذا البيت كانت تسكنه منذ سنين طويلة امرأة كانت جميلة وكانت تحب الحياة وأنها هزمت ... وهزمت حتى دفنتها ورود كانت تستعيض بها عن الحياة)) [4].

٦- ظهور شبح الشخصية التي سيتم الحديث استرجاعاً عنها، وهذه الطريقـة لإثـارة المفارقة الاسترجاعية كانت خاصة برواية ((هشام)) فقط. فقد وظّفـت لتحريـك اسـترجاعات خارجية كبرى في الرواية، مثل الاسترجاعات التي قاد إليها ظهور كل من: شبح **أولغـا** فـي نهاية الفصل السادس، وشبح **شوقي** في الفصل العاشر، وشبح **صلاح** في بداية الفصل الرابـع

---

١ نذكر من هذه الاستشرافات الاستشراف الذي يقوده الراوي في رواية حسيبة ص ٢٧٧ حول مـا سـيتم أو يتحقق في رواية هشام أو الدوران في المكان من رؤية هشام للشيخ أبي طوق يخرج من الباب الـذي تأملتـه حسيبة حاملاً الحية الزيتونية . ص ١٨٨

٢ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص٢٧٠

٣ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص٣٢٠

٤ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص ٢٥٥

عشر وشبح الشيخ **بهجة** يطارد **وداد** في الفصل الخامس عشر، وشبحي **أولغا ونادية** في الفصل السادس عشر. وقد كان ظهور شبح الشخصية والتساؤل حوله، أو الحديث المتقضب معه من قبل إحدى الشخصيتين الرئيستين **هشام ولينا**، كافياً لانفتاح الماضي الخاص بالشخصية الشبح، كل مرة.

يظهر شبح **صلاح لهشام ولينا** تقريباً في بداية الفصل الرابع عشر على النحو الآتي: ((ولكنه رآه. كان في مقدمة أشباحها بيض اللّحى والشوارب <...> كان يبدو وكأنّه أضاع طريقه بين هؤلاء الناس فثيابه شديدة الأناقة حتى الحذلقة...)) [١].

ويسأل **هشام** عندئذٍ **لينا** عن هوية الشبح، فتخبره بأنّه **صلاح**، ليبدأ الاسترجاع الخاص به بعد ذلك مباشرة: ((حين التقت **لينا صلاحاً** للمرة الأولى كانت مياه كثيرة قد عبرت جسر حياتها...))[٢].

لقد شكّلت المحركات السابقة، المحرضات النصية الأكثر وروداً في الثلاثية لإثارة الاسترجاع، وقد عملت في الوقت نفسه على جعل الاسترجاع ملتحماً بمستوى القص الأول بصورة تضمن للقارئ الانتقال بين مستويات الزمن من ماض وحاضر في حركة طبيعية غير مفتعلة[٣]، وقد ارتبطت في معظم الأحيان بمشاعر الشخصيات وعواطفهم نستثني من ذلك الاسترجاع الذي كان يحركه مكان أو عنصر مكاني ما، فقد رأينا أن هذا الاسترجاع كان من عمل الراوي وليس الشخصية، لذلك كان الاسترجاع الأكثر إظهاراً لصوت الراوي في السرد.

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص ٢٠٠

٢ نفسه، ص ٢٠٠

٣انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية- مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ... ص ٨٤

جـ - توظيف الاسترجاعات في الثلاثية:

الاسترجاع الخارجي:

رأينا أن روايتي «حسيبة» و«فياض» قد حفلتا بالاسترجاع الخارجي في الفصول الأولى منهما بوجه عام. وهذا أمر مألوف في الرواية عموماً، لأن الاسترجاع الخارجي في مثل هذا الموضع يعطي القارئ المفاتيح الأساسية ليدخل عالم السرد الذي مازال في بدايته أقرب إلى الانغلاق، أما رواية «هشام أو الدوران في المكان» فقد كان لها مسلكها الخاص في ذلك إذ ظلت الاسترجاعات الخارجية مصاحبةً للسرد حتى النهاية واحتلت مساحةً نصيةً واسعةً منه.

تتزاحم الاسترجاعات الخارجية في الفصلين الأول والثاني من رواية «حسيبة» لتضعنا أمام مراحل رئيسة في حياة الشخصيتين اللتين يستهل بهما العالم السردي وهما **صياح وحسيبة** القادمان من الجبل، وقد تركا وراءهما حياة الثورة والمغامرة، وما تلبث الاسترجاعات القريبة والبعيدة تتوارد ناقلةً إلينا أجزاء من الماضي القريب والبعيد للشخصيتين آنفتي الذكر، ولاسيما شخصية **صياح** التي لن تطيل بقاءها، إذ تبارح الفضاء الروائي مع نهاية الفصل السادس.

و نذكر من الاسترجاعات القريبة: «كانا قد غادرا لتوهما القنوات فتمنت لو يحدثها عن هؤلاء الدكنجية...»[1]. ونعرف من هذا الاسترجاع، الحدث الذي يسبق اللحظة الأولى في السرد، ثم تبدأ استرجاعات بعيدة تحمل إشارات زمنية مختلفة، قد تشير إلى مداها حيناً، وقد تشير إلى سعتها حيناً آخر مما يعطي تصوراً شاملاً عن المراحل السابقة الأبعد زمنياً عن لحظة القص الأولى، لحظة وصول **حسيبة وصياح** إلى الشام، ونذكر من الاسترجاعات البعيدة التي حملت إشارةً إلى مداها، الاسترجاع الذي يشير إلى مدى يبلغ خمس سنوات: «قال: هيا فمشت وراءه كما مشت حين قبل خمس سنوات، قالها فتركت القطيفة وتركت الخال وقبر الأم...»[2].

ومن الاسترجاعات التي تشير إلى السعة الزمنية دون المدى: «حين قال: هيا فمشت وراءه، لم تكن تعرف أنّها ستبدأ ثلاث سنوات من الجبال والصخور، والنوم في شقوق الأرض، وسماع بنات آوى..»[3].

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص٥

٢ نفسه، ص ٨

٣ نفسه، ص ٨

ثم يعود الاسترجاع القريب مرة أخرى كما يشير مداه « منذ أيام »: « حين قـال: هيـا فمشت وراءه تحت أقواس التعديل، لم تكن مرتها الأولى ولا الثانية، فقد سـمعتها منـذ أيـام فقط... » [١].

ويقوم الفصل الثاني بإعطاء تفاصيل أكثر أثناء الاسترجاع، ويتحدث عن مرحلة ما قبل السنوات الخمس التي شكّلت المدى الأبعد للاسترجاع في الفصل الأول، كان **صياح المـسدي** قبل أن يحمله العثمانيون إلى حربٍ لم يطلبها ويحارب في جبهاتٍ لم يخترها، واحداً من أولئك الصانعين الطيبين الذين ربتهم دمشق قروناً ينسجون الصايات... » [٢].

تكثر في رواية «فياض» الاسترجاعات الخارجية الخاصة بحياة **فياض**، وحياة **روجيـه وماتيلد**، حتى الفصل الخامس من الرواية، وتساعدنا هذه الاسترجاعات على الإلمام بمراحـل تجاوزها السرد، وهو يختار نقطة انطلاقة، وتتميز هذه الاسـترجاعات بأنّهـا اسـترجاعات مشهدية في غالب الأمر، إذ تعتمد على المشهد في تـشكيلها الـسردي. بينمـا كانـت تلـك الاسترجاعات الخارجية في رواية «حسيبة» تتّخذ من الإجمال أساساً لها، لأنها وظفت لإعطاء توصيف بانورامي شامل للمراحل التي سبقت قدوم **صياح وحسيبة** إلى الشام لاجئين. وخلافاً لذلك فإن المشاهد التي تعتمد الاسترجاع الخارجي في رواية «**فياض**» كان غرضها التركيـز على الأحداث ذات الدلالة التي سيظل تأثيرها حاضراً على طول السرد، مثـل حـدث تبنّـي **فياض** أثناء وجوده في القلعة يرعى قطيعة الصغير[٣]، وحدث زيارة **فيـاض وروجيـه** إلـى القلعة حيث يقف **روجيه** على مقدمة البرج ويطلق صرخته الشهيرة منادياً جده: « هل سـددنا الدين»[٤] هذه الصرخة التي لن ينساها **فياض** أبداً، كذلك لقاء **روجيه وماتيلد** في الغابة، الـذي أدى إلى زواجهما، ومضيهما معاً إلى الشرق، وتبنيهما **فياضاً** [٥].

أما رواية « **هشام** أو الدوران في المكان » فقد رأينا أن الاسترجاعات الخارجيـة فيهـا تشكّل الأعمدة الرئيسية للحكاية، لأن الماضي لا الحاضر، هو المحور الأساس للحكاية بكل ما جرى فيه من أحداث تم استدعاؤها بطرائق مختلفة.

وقد تفرعت من هذه الاسترجاعات الخارجية مفارقات قد تكون عبارة عن استرجاعات أو استشرافات بطبيعة الحال، لكن الملفت هو تعالقها في أكثر مـن حالـة مـع مـا يـدعى

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص٩

٢ نفسه، ص ١٥

٣ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص٣٥ وما بعدها.

٤ نفسه ص ٢٤.

٥ نفسه ص ٢٥ وما بعدها.

بالاسترجاع التام ليقطع هذا الاسترجاع، خطها الزمني المتقدم ضمن حكايته، وذلك في حالتين بارزتين:

الأولى: يبدأ فيها الاسترجاع الأساسي ((الخارجي الجزئي)) من نقطة تتميـز بأهميتهـا الخاصة بإحداث تحول في مجرى السرد، لذلك يبدو لاحقاً في الأهمية ذكـر الفتـرة الزمنيـة السابقة بما تضمنته من أحداث، فيأتي ذكرها في حكاية إجمالية تامة، وحالما نصل إلى النقطة التي توقف عندها السرد، ينتهي الاسترجاع الفرعي التام ويلتحم مع الاسـترجاع الخـارجي الجزئي ليكمل بدوره حكايته.

نمثل لذلك بالحكاية الاسترجاعية التي تغطي معظم صفحات الفـصل الـسادس عـشر لتسرد قصة انهيار عالم **هشام** في الغرب وقتله لابنته الوحيدة، وتبدأ هذه الحكايـة بـصراخ **هشام** منادياً زوجته **أولغا** ليسألها عن صرة المخدرات التي وجدها في غرفة ابنته: ((وهمـس ذبيحاً: أكنت تعرفين؟ فأحنت رأسها مهزومةً ولم تجب، فسأل ولا يريد الجواب: يا إلهي **ناديا ناديا**، لماذا)) [1].

وهنا يبدأ الاسترجاع التام ليسرد لنا بإجمال السابقة السردية للوضع الذي اسـتُهل بـه الاسترجاع الأول، وذلك على النحو الآتي: ((حيث صدِم **هشام** صدمته تلك، كانـت الـصدمة نهايةً لعصر من سعادةٍ جميلة عاشها، عصر كان فيه النجم والمحبوب والمتألق...)) [2].

يستغرق هذا الاسترجاع التام قرابة ثلاث صفحات ونصف، وهو يتوضع بين لحظتـين زمنيتين، ((لحظة البدء بالاسترجاع ولحظة العودة منه)) تنتمي كلّ منهما إلـى عـالم مغـاير ومناقض لما هو عليه العالم الثاني، بسبب الانفصال النفسي الحاصل بين هاتين اللحظتين فـي دخيلة **هشام**، ويصبح بذلك الانفصال النفسي بين هاتين اللحظتين متلازمـاً مـع الانفـصال والتباعد النصي بينهما بحكم وجود الحكاية الاسترجاعية التامة[3].

إن الوظيفة الأساسية للاسترجاع التام هنا هي المقارنة بين حالتين متناقضتين إحـداهما سابقة والأخرى لاحقة لها، بوضعهما أمام المتلقي وبيان التحول الذي اعترى الشخصية أمـام الحدث الجديد الذي فصل بين عهدين.

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان ... ص ٢٧١

٢ نفسه ص ٢٧١

٣ نذكر من ذلك أيضاً الاسترجاع التام الذي تثيره رؤية بهجة للشيخ سعيد يحمل الخبز إلى بيته وهـو يقطـع الاسترجاع الخارجي الأساسي الخاص ببهجة، انظر: التحولات هـشام أو الـدوران فـي المكـان، ص٢١٤ ومابعدها

أما التوظيف الثاني للاسترجاع التام، الذي أظهرته المتابعة النصية لهذه الرواية، فهـو تضمين حكاية لشخصية طارئة على النص السردي وتشكل حكايتها جزءاً مهماً لاطّراد حلقات الاسترجاع الخارجي الأساسي ونمثّل لذلك بحكاية تعرف **صلاح** إلى **غسان** التي ضمنَت فـي حكاية **صلاح** مع **لينا** وتبدأ على النحو الآتي: ((حين التقى **صلاح بغسان** للمرة الأولى، التقـاه وكان **صلاح** في اللجنة الفاحصة التي تختار الحرفيين الجيدين[١])) ومن ذلك أيضاً حكاية انهيار عالم **غسان** التي ضمنَت في حكاية تعرف **صلاح** و**غسان** لتكون استرجاعاً جديـداً: ((حـين اصطدم غسان بحسام للمرة الأولى لم يكن غسان بالشاب المغامر ولم يكن رجل النزوات بـل كان المعلم الشهير..)) [٢].

وإذا كان الاسترجاع التام الأول يعرفنا بشخصية **غسان** الطارئة على الحكاية الـسردية الأساسية، فإن الاسترجاع التام الثاني يعرفنا على شخصية حسام الطارئة على حكاية **غسان**.

وإذا عدنا إلى رواية ((حسيبة)) فإنّنا نجد أن الاسترجاع التام نادر الحـضور ولا يـشكّل حالةً نصيةً جديرة بالمتابعة، ونطالع في رواية ((فياض)) استرجاعاتٍ تامة في مفاصل رئيسة ومحددة من الرواية، وفقاً لأسلوب خاص. وسنتحدث هنا عن ثلاثة استرجاعاتٍ تامـة، الأول يبدأ بعبارة: ((كان **فياض** قبل أن يصحب **إياد** إلى هذا الحفل <...> قد أمضى يومين قاسيين، يومين تنازعه فيهما الإقدام والإحجام...)) [٣] ويسبق هذا الاستفتاح الاسترجاعي بوصف للحفل الذي كان **فياض** مدعواً إليه بصحبة **إياد** والذي خطب فيه الشهبندر، ويشكّل هذا الوصف بداية الفصل السابع عشر، وهو ينطوي بدوره على حذف ضمني يلتقطه القارئ من الفسحة الزمنية المتروكة بين نهاية الفصل السابق وبداية هذا الفصل، ويأتي الاسترجاع التام ليسد هذه الثغـرة الزمنية بصورة كاملة.

والاسترجاع التام الثاني يبدأ بعبارة: ((كانت حرقة المقال وقسوته أكبر من أن يحتملهـا **إياد**...)) [٤]، وتجيء هذه العبارة بعد وصف لفضاء الغرفة التي جلس فيها **إياد وفيـاض** فـي بيت **حسيبة** للمرة الأولى، وينطوي هذا الوصف أيضاً على وصف ضمني يستنتَج من قـراءة ما انتهى به الفصل السابق، ويسد الاسترجاع التام الثغرة الزمنية إلى أن ينتهي الأمر **بفيـاض** لاحقاً إلى بيت **حسيبة** بوساطة **إياد**، بعد أن أُحرقَت جريدته واتهم بقتل معلمه الشهبندر.

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان ... ص ٢١٤

٢ نفسه، ص ٢١٦

٣ خيري الذهبي، التحولات فياض ... ص ٢٢٩

٤ نفسه، ص ٣١٢

ويبدأ الاسترجاع التام الثالث بعبارة:((كانت المرة الأولى يدخلان فيها القدس الأخـرى وكانت أخرى فعلاً ...))[1] ويسبق الاسترجاع بحوار بين **فياض** وسجانه:((**إبراهام ليفي**، ألن تتناول عشاءكِ؟))[2]، هذا الحوار الذي يستَهل به الفصل السابع والعشرون ينطوي أيضاً على حذف ضمني يسده الاسترجاع التام ليوضح مجريات التفجير الذي قام به **فياض** و**منصور** وما استتبعه ذلك من وقوع **فياض** أسيراً.

نلاحظ أن الاسترجاعات التامة السابقة هي استرجاعات تجيء لتسد ثغرة زمنية سـابقة وتجيب على سؤال المتلقي حول تطور مجرى الأحداث ووصولها إلى هـذا الحـد وتجعلـه مشاركاً في الإجابة على السؤال، وتكون هذه الاسترجاعات مسبوقة دائماً بوجـود الشخـصية الرئيسة ((**فياض**)) في فضاء جديد يستدعي فضول المتلقي ((الحفل الذي خطب فيه الـشهبندر - بيت **حسيبة** - السجن)) ويشيع مناخاً من التشويق.

أما ما يدعى **بالاسترجاع التكميلي الجزئي**، فيأخذ موقعه في الثلاثية بتفاوت واضح بين أجزائها، حيث تبدو رواية ((حسيبة)) هي الأكثر توظيفاً له يليها في ذلك روايـة ((**فيـاض**))، ويقل ورود هذا الاسترجاع في رواية ((هشام)) لأن هذه الرواية تستخدم الاسترجاع الخارجي بصورة عامة أكثر من غيره، والاسترجاع التكميلي الذي نتحدث عنه هو استرجاع داخلي.

تتنوع استخدامات هذا النوع من الاسترجاع في رواية ((حسيبة))، فهو يرد عند وجـود حاجة ملحة إلى تذكر ما من شأنه أن ينقذ الشخصية من مأزقها الراهن، مثل تذكر **حسيبة** قول **أبي سعيد القصبجي** الذي يلمح إلى رغبته في خطبة **زينب**، عندما اكتشفت تورط **هشام** مـع **زيدان** في موضـوع الأسـلحة: ((وبهـدوء تـذكّرت **أبـا سـعيد القـصبجي** وتلميحاتـه الأخيرة...))[3]وقد يرد عند الحاجة لوجود تعليل لما كان فهمه مـستغلقاً فـي الماضـي مثـل استرجاع **حسيبة** ذكرى عدم أخذ **هشام** مصروفه منها خلال شهور طويلة، وعدم إقامته فـي البيت إلا نادراً. وذلك عندما عرفت بأمر صداقته مع **زيدان** التي جعلته يتورط في موضـوع السلاح[4].

وكثيراً ما يرد هذا الاسترجاع لتعليل وصول السرد إلى نقطة معينة لم يتم التمهيد لهـا ويتميز الاسترجاع التكميلي في هذه الحالة باستحواذه سعةً نصية أكبر، مثل الاسترجاع الـذي

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض ... ص ٤١٨

٢ نفسه، ص ٣١٢

٣ خيري الذهبي، حسيبة ... ص ٢٦٧

٤ نفسه، ص ٢٦٦

يقص لنا كيفية انتقال الأسلحة من دكان سقيفة بيت **حسيبة**: « كانت مرحلة طويلة تلـك التـي انقضت بين حمل **هشام** ذاك المسدس المخبوء في السقيفة... » [1].

ويمتد هذا الاسترجاع على نحو من أربع صفحات، وهو يدخل ضـمن الاسـترجاعات التكميلية التي تعوض حذفاً جانبياً[2]، ويسمى نقصاناً لأن المحذوف هنا هو أحداث معينة مـن فترة زمنية وليس فترة زمنية كاملة، وكذلك يدخل الاسترجاعان السابقان ضمن هذا الباب.

ونجد في رواية «فياض» أمثلة أقل عن هذا الاسترجاع التكميلي، مثل الاسترجاع الـذي يفسر وجود **فياض** مسافراً على متن الباخرة مع **إياد**: « كان قد وافق على اصطحاب **إياد** إلى سوريا لقضاء الصيف هناك ... » [3] وهذا الاسترجاع خلافاً لسابقه يعوض عن حذف كلي لأنه أسقط فترةً زمنيةً كاملةً. ومن ذلك أيضاً ما ورد في رواية «هشام» من تعـويض اسـترجاعي للثغرة الزمنية الواضحة بين نهاية الفصل الأول « العودة إلى البيت واستخراج كنز الأشـباح» وبداية الفصل الثاني « وجود **هشام** في بيت **لينا** مدعواً إلى العشاء »، وهو حذف كلّي، ويبـدأ الاسترجاع على النحو الآتي: « قال له **محمود**: أنت لا تستطيع الفرح يجب أن تحاول الخروج من قوقعة أشباحك»[4]. أما الاسترجاعات **غيرية القصة**، فيحدد **جينيت** وظيفتها بأنها «تتنـاول بكيفية كلاسيكية جداً"إما شخصية يتم إدخالها حديثاً ويريد السارد إضاءة سوابقها<...>، وإمـا شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها قريب العهد» [5]. ويمثّل الاسترجاع الخاص بشخصية **زيدان** في الفصل السابع عشر من رواية «حسيبة» مثالاً واضحاً على الصنف الأول الذي تتناوله الاسترجاعات غيرية القصة، فهي شخصية أُدخِلَـت حـديثاً لتوضع أمام متلقٍ لا يعرف عنها شيئاً، ثم يأتي الاسترجاع ليمده بمعلومات عنهـا[6]، وكـذلك الأمر فيما يتعلق بشخصية **منـصور** في رواية « فياض» حيث تظهر هذه الشخصية في الفصل الخامس والعشرين دون سوابق معروفة عنها، لكن الاسترجاع يغطي هذا النقص المعرفي[7].

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة ... ص ٢٧٠

٢ انظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية ... ص ٦٢

٣ خيري الذهبي، التحولات فياض ... ص ٩١

٤ خيري الذهبي، التحولات هشام ... ص ١٧

٥ جيرار جينيت، خطاب الحكاية ... ص ٦١

٦ خيري الذهبي، التحولات حسيبة ... ص ٢٥١ وما بعدها.

٧ خيري الذهبي، التحولات فياض ... ص ٣٩٧ وما بعدها

ويمثّل الاسترجاع الخاص بشخصية **عبد الله** الفوال في رواية ((حـسيبة)) مثـالاً علـى الاسترجاع الذي يتناول شخصيةً غابت عن الأنظار مدةً ثم جاء الاسترجاع ليركز على جوانب من حياتها ويقرب عالمها من المتلقي[1].

ولا بد أن نذكر هنا أن رواية ((حسيبة)) اعتمدت على هذا النوع من الاسترجاع للحديث عن الماضي المتعلق ببعض شخصياتها الروائية مثل **مريم، عبد الله، زيدان**.. الخ.

أما رواية ((فياض)) فقلّما اعتمدت مثل هذه الطريقة في تقـديم الشخـصيات، لأن لهـا أسلوبها الخاص في بناء الشخصية وتقديمها للمتلقي وهذا ما سنشير إليه لاحقاً.

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة ... انظر ص ١٣٢ وما بعدها.

٢- الاستشراف Prolepsis:

أشرنا سابقاً إلى أن الاستشراف هو ذكر سابق لحدثٍ لاحق، وللاستـشراف أنـواع[١] مماثلة لأنواع الاسترجاع، فهو يقسم إلى استشراف داخلي لا يتجاوز الإطار الزمني للحكايـة الأولى، واستشراف خارجي يتجاوز حدود الحكاية الأولى، وهناك أيضاً الاستشرافات مثليـة القصة، والاستشرافات غيرية القصة[٢]، والاستشرافات الداخلية مثلية القصة تقسم أيضاً إلى:

أ- استشرافات تكميلية: وهي الاستشرافات التي تسد مسبقاً ثغرة لاحقة في السرد.

ب- استشرافات تكرارية: وهي التي تضاعف مقدماً وإلى حد ما مقطعاً سردياً آتياً[٣].

إن أول ما يمكن أن نسجله فيما يخص التوظيف الاستشرافي في الثلاثية، هـو كثافـة الاستشرافات بصورة عامة، وفي رواية «فياض» بصورة خاصة، يليها فـي ذلـك روايـة «هشام» ثم رواية «حسيبة». وهذا يشكّل في حد ذاته خرقاً للمألوف في هذا الجانب، خاصة أن أكثر الباحثين أشار إلى أن الاستشراف أقل تواتراً من الاسترجاع[٤]، وذهب بعض البـاحثين إلى إعطاء حكم قيمة إيجابي على أعمال اتّسمت ببعدها عن نـوع مـن الاستـشرافات هـو «الإعلانات»، التي هي استشراف تكراري صراحةً لعمل سيتم في المستقبل، يقـول الباحـث **حسن بحراوي** إن قلة الإعلانات في النصوص المغربية التي اهتم بدراستها في كتابه «بنيـة الشكل الروائي» إنّما تدلّ على « وعي هؤلاء الكتّاب بأهمية الطرق الفنّية الحديثة التي تعـول على مساهمة القارئ وتحترم ذكاءه الخاص وتنظر إلى الإعلانات كمظهر من مظاهر تـدخّل المؤلف الذي ترى فيه أسلوباً معيباً يحمل آثار السرد الشفوي ويعيـد إنتاجهـا فـي الروايـة المعاصرة» [٥].

---

١ انظر: جيرار جينت ، خطاب الحكاية ... ص ٧٧

٢ يقصد بالاستشرافات مثلية القصة تلك الاستشرافات التي تتناول حدثاً واقعاً ضمن زمـن الـسرد الأولـي وضمن موضوع الحكاية، وتسمى أيضاً (استشراف جواني الحكي)، والاستشرافات غيرية القصة هي تلك التي تتناول حدثاً واقعاً ضمن زمن السرد الأولي ولكنه خارج موضوع الحكاية، وتسمى أيضاً (استشراف برانـي الحكي)، انظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية ... ص ١٧

٣ انظر: جيرار جينت ، خطاب الحكاية ... ص ٨٠-٨١

٤ انظر: تزفيتان تودوروف، الشعرية...ص ٤٨، وانظر أيضاً الشكلانيين الروس، نظرية المـنهج الـشكلي، ترجمة ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١ ، ١٩٨٢، ص١٨٩، وجيرار جينت ، خطاب الحكاية...ص٧٧.

٥ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ... ص ١٣٧.

لقد اكتسب الاسترجاع مشروعية أكبر من تلك التي امتلكها الاستشراف في التقاليد السردية، فامتلاك الماضي والحديث عنه كان دوماً الأمر الأكثر ملاءمة للوضع السردي من الحديث عن المستقبل. ولذلك كانت المساحة النصية للاسترجاع تتغلب عموماً على المساحة النصية التي يحتلها الاستشراف. ويرى بعض الباحثين أن الوحدات الاستشرافية في الرواية الواقعية تتميز بضمورها ويعزو ذلك إلى أسباب متعددة منها ما يتصل بالمضمون الاحتمالي لهذه الوحدات ومنها ما يتعلق بمقتضيات القص الذي لا يرغب في تكرار أجزائه، فيكتفي بالإلماع، ومنها أن الاستشراف يتنافى مع التشويق بوصفه مقولة جمالية[1].

ولابد أن لهذا القول ما يبرره في التراث الروائي، لكنه لا يصدق على الاستشراف في الثلاثية، حتى رواية «حسيبة» التي هي أقرب الروايات إلى ما يسمى بالرواية الواقعية أو ما اصطلح بعض الباحثين على تسميته بالرواية الحديثة[2]، مما يعني أنّه لا يصدق أيضاً على الروايتين الأخريين اللتين تبتعدان أكثر عن نهج الرواية الواقعية، خاصة رواية «هشام» التي بالإمكان أن ندرجها في باب الرواية الجديدة، لما تُبنَى عليه من تفكيك للزمن وبعثرة له، واستفادة من تقنيات تيار الوعي، وما ينجم عن ذلك من توظيف أكبر للاستشراف[3].

إن الاستشراف في الثلاثية عامةً لا يتصف بضمور وحداته الاستشرافية فهو لا يوظّف الاستشراف الإلماعي، أو ما يسميه **جينيت** بالطليعة التي هي مجرد علامات تهيئ للحدث المستقبلي دون تصريح[4]، وهي نوع من الاستشراف التكراري، إضافةً إلى أن الثلاثية لا تتجنّب التكرار في بنيتها السردية، بل كثيراً ما تلجأ إليه، وهي تتخذ من الاستشراف، عكس المألوف، وسيلةً مثلى للتشويق.

---

١ انظر: عبد الوهاب الرقيق، في السرد- دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، ص٨٩.

٢ انظر: شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة عدد /٣٥٥/، سبتمبر ٢٠٠٨، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت ص ١٠ وما بعدها. راجع التقسيم الذي اعتمده الكاتب لأنواع الروايات وهو: الرواية التقليدية، الرواية الحديثة أو الواقعية، الرواية الجديدة، وجدير بالذكر أن هناك باحثين أطلقوا صفة الحداثة على المرحلة التي تلت الواقعية والتي أطلق عليها شكري عزيز الماضي الرواية الجديدة، انظر: إبراهيم فتحي، خصوصية الرواية العربية، مجلة فصول، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السابع عشر، عدد /١/، صيف ١٩٩٨، ص٢٤-٢٥.

٣ نفسه، انظر ص١٤ وما بعدها.

٤ انظر جيرار جينت ، خطاب الحكاية ... ص ٨٣

وبما أن لكل روايةٍ خصوصيتها، فلا بد من الإشارة إلى أن رواية «حسيبة» على الرغم من انسحاب القول السابق عليها، يبقى الاسترجاع فيها مهيمناً في مساحته وعدد مرات حضوره.

أما روايتا «فياض» و«هشام»، فتوظف كلتاهما الاستشراف بصورةٍ مختلفة. إذ يبلغ كم الاستشرافات في رواية «فياض» أضعافاً من كم الاسترجاعات، وإذا كان الاسترجاع في رواية «هشام» مهيمناً في سعته النصية، فإن الاستشراف يبرز بوضوح، بوصفه مفارقةً تابعةً للاسترجاع أي واقعة ضمن مستواه، ويمتاز بكثافته ضمن هذا المستوى.

وهنا **يحسن** أن نشير إلى أن الاستشراف ليكتسب مشروعيته عند المنظّرين، قد فُضل ارتباطه بالرواية بضمير المتكلم، لأن الحكاية في هذه الحال « يكون لها طابعها الاستعادي المصرح به» [١]، لكن من وجهة نظر أخرى، فإن تقنية الراوي العليم الذي يحيط علماً بماضي الأحداث ومستقبلها ويستخدم الضمير «هو»، تناسب حالة الاستشراف[٢]. ويبدو أن الفرق بين الحالتين أن الاستشراف في الحالة الأولى يعد حقّاً طبيعياً له ما يبرره سردياً، أما في الحالة الثانية « فيعتبر تدخلاً من الكاتب في عالمه الروائي ولا سيما أن الرواية الواقعية قد حافظت على مبدأ اختفاء ذات الكاتب لتقديم المادة الروائية بموضوعية»[٣]، أما الرواية الجديدة فلا يضيرها أن يتدخل الروائي في عمله بصورة مباشرة أو غير مباشرة، بل تجيز له أن « يتعمد مخاطبة القارئ ومحاورته كما يتقصد التعليق والشرح» [٤].

- **أشكال الاستشراف في الثلاثية:**

إن أكثر ما يلفت الانتباه فيما يخص الاستشرافات في الثلاثية، هو أنّها في كثير من الحالات استشرافات تعود إلى حدث ما بالتذكّر أو المناقشة أو التأويل... وأبرز الصيغ التي تُستَهل بها تكون من قبيل: سيذكر أو سيراجع أو سيقول أو سيكتب وسنضع الاستشرافات التي تبدأ بهذه الصيغ ضمن الشكل الأول من أشكال الاستشراف وهو:

---

١ انظر جيرار جينت ، خطاب الحكاية ... ص ٧٦

٢ انظر: ناهضة ستّار، بنية السرد في القصص الصوفي... ص ١٣٤

٣ شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة ... ص ١٥.

٤ نفسه، ص ١٥

١- الاستشراف المتعلق بحدث سابق: وسنوزع هذا الاستشراف بدوره إلى أشكال علماً أن هذه الأشكال قد تتداخل بعض الأحيان، وهي:

أ- استشراف التذكر والمراجعة.

ب- الاستشراف الحواري أو استشراف المحادثة.

ج- استشراف الكتابة.

أ- استشراف التذكر والمراجعة:

يقصد باستشراف التذكّر والمراجعة ، الاستشراف الذي يبدأ بأحد الفعلين ، سيذكر أو سيراجع، ... أو أحد تصاريفهما التي يفْهم من السياق إشارتها إلى المستقبل ونشير هنا إلى أن رواية «حسيبة» كانت الأقل توظيفاً لهذه الصيغة من الاستشراف بينما جاء بصورة أوضح في روايتي «فياض» و«هشام» ويرد هذا الاستشراف بأكثر من حالة، فقد يقتصر على مجرد التذكر للحدث، وقد يقرن التذكّر بتعليق على هذا الحدث، أما في الحالة الأولى حالة الاقتصار على تذكر الحدث، فإن الاستشراف عندئذٍ يرتبط بإحدى عبارتي «طويلاً» أو «كثيراً»، في إشارة مع العبارة الأولى إلى سعة التذكّر، ومع الثانية إلى السمة الترددية المرافقة لفعل التذكّر أي معاودة الفعل أكثر من مرة، نمثّل للأولى بالمثال الآتي: «تلك المحاضرة التي سيذكرها **فياض**، سيذكرها ويستعيدها طويلاً...»[1]، وللثانية بهذه المثال: «وكان الاصطدام الأول بين **بهجة وهشام**، هذا الاصطدام الذي سيذكره **هشام** كثيراً فيما بعد ...»[2].

وقد يرد هذا الاستشراف مرفقاً بمؤشرٍ زمني إلى مدى التذكّر مثل: «كان على **فياض** أن ينتظر سنوات حتى يرى ذلك السيف الصدئ ودرع الزرد المفكك والسروال الجلدي المتصاب المتشقق معلقاتٍ إلى جانب صور **حمدان** <...> فيتذكّر ما حدثته به **ماتيلد** ويحس بالسخرية»[3]. ونقرأ في رواية «هشام» : «بعد عقود ثلاثة أو أربعة كان **هشام** ما يزال يذكر **بهجة** وهو يؤدي ضرباته...»[4].

ومن الممكن أن يرد استشراف التذكّر، مرتبطاً بالإفضاء إلى النفس أو إلى شخصية أخرى بالانطباع الذي أثاره تذكّر الحدث الماضي. فيأتي الاستشراف مصحوباً بتعليق على الحدث، مثل: «وكان حين يراجع نفسه وماضيه وهزائمه هناك في سجن المقاطعة في بريمن

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض ... ص ١٠

٢ خيري الذهبي، التحولات هشام ... ص ١٥٤

٣ خيري الذهبي، التحولات فياض ... ص ٤٨

٤ خيري الذهبي، التحولات هشام ... ص ١٥٣-١٥٤

ويراجع ما قالت **أولغا،** كان يقول: ربما كانت على حق وربما كنا على حق، فلم يكـن ذلـك اللقاء ليشبه أبداً لقاء سياسي بشعبه، بمنتخبيه، بالذين يريد تمثيلهم، بل كان اللقاء يشبه لقاء بين شيء إلهي وأشياء متعبدة... ›› [١].

إن الاستشراف هنا يحاول خلال التذكّر أن يعطي فهماً جديداً للحدث، وتـأويلاً يبلـوره المرور في زمن جديد.

ويتميز هذا الاستشراف بأنّه لم يكن خاصاً بالشخصية الرئيسة في الروايـة فقـط، بـل يتعداها إلى شخصيات أخرى مثل شخصية **بهجة** في رواية ‹‹هشام››: ‹‹ وحين يذكر **بهجة** فيما بعد ذلك اليوم وذلك الكتاب كان يقول: لكلٍ قدره في هذه الحياة... ››[٢]، ومثل شخصية **حسيبة** التي لم تكن الشخصية الرئيسة في رواية ‹‹فياض››: ‹‹ ولكنها فيما بعد سـتقول مـذكرةً بهـذا اللقاء: أنت ربما كنت تعبت وربما كنت تتسلّى ولكنّي رأيت بغنائك شياطين الجبل... ››[٣].

أما وظائف هذا الاستشراف التي بدت في الثلاثية فأولّها ما سبق أن أشـرنا إليـه مـن مراجعة الحدث وتأويله مثل التأويل الذي يتناوله **فياض** لما دأب على روايته من حكايات عن الشرق الذي أتى منه لصديقاته في الجامعة: ‹‹ كان عليه أن ينتظر سنوات يتذكر فيهـا لقـاءه الأول مع **إيفون** والقصص التي رواها، ولينتبه متأخراً إلى أنّه كي يرضي النقيض فقد تقمص النقيض، وتبنّى حكايات الرعب ترويها النساء في ذلك الكوخ المسكين الذي وِلد فيه›› [٤].

وثاني هذه الوظائف: التنويه إلى محطات أساسية مقبلة في حياة الشخصية، وأبرز مثال على ذلك، الاستشراف الأول في رواية ‹‹فياض››، الذي يحدد عبر التـذكّر المتكـرر ثـلاث محطات أساسية في حياة **فياض** تشكّل ركائز للتحولات التي مرت بها شخصيته[٥]، ويأتي هذا الاستشراف في سياق التعليق على محاضرة **نجدت** عن العصافير: ‹‹ تلـك المحاضـرة التـي سيذكرها **فياض،** سيذكرها ويستعيدها طويلاً سيذكرها حـين يقـرأ سـيرة الملـك **الظـاهر،** وسيذكرها حين يلبس المعطف المحكمجي محاولاً الدخول في إهاب الدكنجي في بيت **حسيبة،** وسيذكرها طويلاً طويلاً حين سيلجأ إلى غرفته في البادرائية تلك الغرفة المسكينة بجيرانها من الستاتي›› [٦].

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام ... ص ٨٩

٢ نفسه، ص ١٤٤

٣ خيري الذهبي، التحولات فياض ... ص ٣٣٠

٤ نفسه، ص ٦٧

٥ انظر: سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا ... ص ١٠٨-١٠٩

٦ خيري الذهبي، التحولات فياض ... ص ١٠

وجدير بالذكر أن فعل التذكّر الأول الذي وقع أثناء قراءة **فياض** سيرة **الملك الظاهر** قد ترافق مع التحول الأول في شخصية **فياض** حين أخذ يحس بانتمائه العربي وينحاز إليه متأثراً بشخصية من شخصيات السيرة، والتذكر الثاني قد وقع عندما ذهب **فياض** إلى بيـت **حـسيبة** لاجئاً، ودخل حياة الدكنجي معتكفاً السياسة والحياة العامة والصحافة، والتـذكر الثالـث عنـد لجوئه إلى البادرائية حين يكون قد دخل في تحوله الأخير معتزلاً العالم والأهل وكل شيء في الدنيا.

وثالث الوظائف: هو استحضار أحداث متشابهة في مضمونها الذي يتراءى للشخـصية، فنحن نقرأ تعليقاً على ما ذكره **روجيه لفياض** من تحويل الشرق كل ما لديه إلى دين وتحويل قبر **أسامة** إلى مزار وذكر، نقرأ ما يلي: ((وكان عليه أن يذكر هذه الجملة طويلاً فيما بعـد، يذكرها حين يرى عبد العزيز جد **حمدان الجوقدار** وقد تحول إلى رمزٍ وشيخ وأسطورة)) [1].

ب- الاستشراف الحواري:

يُقصد بالاستشراف الحواري ذلك الاستشراف الذي يبدأ بعبارة سيقول أو سـيحدث ... وقد ترد هذه الأفعال في صيغة أخرى، لكن السياق يعلمنا أن الحوار واقع في المستقبل.

وهذا الاستشراف عبارة عن مشهد حواري، ورد هذا الشكل الاستشرافي فـي روايـة ((حسيبة)) ولكنّه تبلور بصورة جلية ومعمقة في رواية ((هشام)) وكان الهدف الأساسي من هـذا الاستشراف هو مناقشة الحدث حيناً وتأويله حيناً آخر، نقرأ في رواية ((حسيبة)) تعليقـاً مـن **مريم** على حدث خوف **حسيبة** من **فياض** في الليلة الأولى للجوئه إليها: ((فيما بعد وبعد عـدة سنوات، قالت **مريم**: كنتِ بادية القلق وكنتُ أشد منك قلقاً، ولكنك حين شحنتِ الطبنجة كـدتِ تميتيني رعباً..[2])) ويقول **حمدان** معلقاً على رؤيته **حسيبة** حاسرة الوجه عندما جـاءت مـع **صياح** لاجئين إلى بيته : ((بعد سنوات وفي جلسة صفاء، وكانا جالسين في مقصف شـمعايا يلعبان الطاولة، قال **حمدان لحسيبة**: كانت مفاجأة، مفاجأة صـعبة علـى التـصديق أن أراك مكشوفة الوجه تمشين إلى جانبه في الحارات، والتفت إليها يؤنبها[3])).

وشكّلت هذه الاستشرافات في هذه الرواية ((هشام)) ظاهرة أوضح فكانـت تعـود إلـى الحدث بالمناقشة أو المناقشة والتأويل معاً متخذةً من الحوار أسلوباً لهـا، وقـد كـان لهـذه الاستشرافات الكم الأعظم نصيباً قياساً إلى باقي أنواع الاستشراف في الرواية، وقد اتفق ذلـك

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض ... ص ٥٨

٢ خيري الذهبي، التحولات حسيبة ... ص ٢٥٤

٣ نفسه، ص ٢٣

مع البنية العامة للرواية القائمة على ركيزة أساسية هي استعادة الماضي من جديد ، وصـولاً إلى القدرة على تخطي هذا الماضي وتجاوزه من قبل الشخصيتين الرئيـسيتن **هـشام ولينـا**، وكان الاستشراف عموماً موظفاً لتحقيق هذه الغاية. تحكي **لينا لهـشام** عن زواجها معبرةً عن تفسيرها الخاص لهذه التجربة: ((فيما بعد كانت تحدث **هشاماً** فتقول : إنها الإرادة ولا شـك، ثم تبتسم بمرارة متذكرةً **صلاح** وحديثه عن تقمص عشتار لها <...> تلك القوة التي تلبـستني مبكرةً فجعلت جسدي يستجيب لرفضه ويتحول إلى ذلك الهيكل الحديدي الذي لم يـستجب إلا للمبضع الحديدي، تلك القوة التي أمرت الجسد فلم يستجب للامتزاج...))[1].

وقد تتم مراجعة الحدث في هذه الرواية مستقبلياً، أكثر من مرة عن طريق الاستشرافات الخاصة بأكثر من زمن وأكثر من مروي له، وإن كان الراوي واحداً، فحدث لقاء **هشام ووداد** في البيت الجوقداري القديم وشتم الجار لهما عند رؤيتهما يتعرض لمراجعة من **هـشام** حـين يحدث **أولغا** مرةً، ومراجعةً ثانيةً حين يحدث **لينا** عنه مرةً أخرى:((وحين سيحدث **هشام أولغا** عن هذه التجربة ويحاول أن يضحك منها سيقول: كان خبيثكم **ماركس** علـى حـق، فتـسأل: كيف؟ فيجيب حين سئِل: هل سيعيد التاريخ نفسه؟ فقال: نعم في المرة الأولـى علـى شـكل تراجيديا، أما في المرة الثانية فلن يكون إلا مهزلة فارس))[2].

ونقرأ أيضاً عن الحادثة نفسها بعد انتهاء الاستشراف السابق مباشرة:((ولكنّه فيما بعـد وحين سيحدث **لينا** عن هذه التجربة <...> سيتساءل: أتراه ذلك الذي حرمه **وداد** من تحقيق سعادة الطفولة الأولى في الشباب الأول أتراه كان عجوز الحمائم بالفعل أما كان شيخ البحـرة الغاضب أبداً من أولئك المعتدين على حرمة بحرته أم أنّه كان الشيخ عبد العزيز...))[3].

إن المراجعة المتكررة لحدث واحد هنا تدلّ على رغبة مضاعفة في محاولـة تجـاوز الحدث، عن طريق إشباعه بالمناقشة والتحليل وإيجاد تأويل ما.

ج- استشراف الكتابة:

يخص هذا الاستشراف روايةً واحدةً في الثلاثية هي رواية ((فياض))حيث يـرد فيهـا بصورة لافتةٍ ونستطيع أن نحصي قرابة أربعة وثلاثين استشرافاً من هذا النوع في الرواية مع اختلاف المساحة النصية التي يشغلها كل استشراف والوظيفة الموكلة إليه سردياً، وهـو يبـدأ

١ خيري الذهبي، التحولات هشام ... ص ١٢١

٢ نفسه، ص ١٢١

٣ نفسه، ص ١١٨

عادةً بعبارة «سيكتب **فياض**»، أو « كتب **فياض**»، أو « ويكتب **فياض**»، والفعلان كتب ويكتب حين يستَخدمان يعرف القارئ أن دلالتهما خاصة بالمستقبل من السياق.

يبدأ ورود هذا الاستشراف في الفصل الأول من الرواية، ويكون آخر ورود له في الفصل السابع والعشرين منها، في الفصل الذي ينتهي بذهاب **فياض** إلى البادرائية واعتزاله العالم، حيث يقرر كتابة مذكراته في دفتر جريدي الورق، ويتركها ليقرأها ابنه **هشام** ، أي أن زمن وجود **فياض** في البادرائية هو الزمن الذي تمت فيه كتابة المذكّرات، وهو الزمن الذي يحيل إليه استشراف الكتابة الذي بدأ مع أول فصل في الرواية وفق ما ذكرنا.

تتركّز وظيفة هذا الاستشراف الأساسية في التعليق على حدث ما، وتختلف ماهية هذا التعليق فهي قد تظهر في شكل التنويه على أهمية هذا الحدث بوصفه محطة مهمة في حياة الشخصية من قبيل: « وكتب **فياض** في دفتره الأسمر المصنوع من ورق جرائد ملصقة بالسراس، ومخيطة بخيوط من قنّب: تلك كانت خطوة الكشف الأولى»[1]. ويكون هذا الاستشراف تعليقاً على محاضرة **نجدت** حول العصافير، تلك التي أثّرت في **فياض** تأثيراً غامضاً أخذ يتبلور فيما بعد.

ومن ذلك أيضاً الاستشراف الآتي : « وسيكتب **فياض** على دفتره جريدي الورق: وكان هذا الحوار الأول، وكان هذا السطر الأول من سفر طويل طويل»[2]. وكان هذا الاستشراف تعليقاً على حوار **فياض وإياد** الأول حول الثورة ومفهوم كل منهما عنها.

وقد يظهر التعليق على الحدث في شكل استخلاص للعبرة منه، نقرأ في معرض التعليق على مضمون الكلمة التي ألقاها **فياض** أمام الطلاب في الرابطة السورية: « وكان عليه بعد سنوات حين يراجع أوراقه لتقديم كشف الحساب أن يكتب: لابد للعب بالنار أن يحرق الأصابع مهما كانت حذرة... »[3].

ونقرأ تعقيباً على العملية التي قام بها كل من **فياض ومنصور**:« وسيكتب **فياض** في دفتره الجريدي الأصفر: الآن وبعد هذه السنوات حين أفكر بالزرع والحصاد – هه أكتشف أن زهرةً واحدةً لا تبثق ربيعاً وسنونواً واحداً يشقّ السماء لا يعني انقضاء الشتاء... »[4].

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض ... ص ١٦

٢ نفسه، ص ٨٤

٣ نفسه، ص ٧٨

٤ نفسه، ص ٤٢١

وقد يظهر التعليق على الحدث خلال بيان أثره في الشخصية، نقرأ تعليقاً على سجن **فياض** الأول: « أسبوعان سيكتب عنهما فيما بعد، وعلى دفتره الجريدي: ورغم السجون الكثيرة التي دخلت فيما بعد، ورغم الأقسى الذي لقيت فيما بعد ورغم العزلة الأكثر مراراً التي ذقت فيما بعد فتجربة السجن الأول ستظل العالقة في القلب والروح بصمة أولى لا تنسلخ»[١].

وقد يظهر التعليق على الحدث تأويلاً جديداً له، فحدث زيارة **فياض ومنصور** القدس يتعرض في الزمن الاستشرافي لنظرةٍ جديدة: « ولكن حين سيكتب فيما بعد سيذكر فيقول: أتراني كنت أستعيد **روجيه** حين دخل دمشق يحاول استحياء دمشق التي هشّمت أنف **غليام لوبلان** فيما مضى أم تراني كنت أودع؟ » [٢].

وربما أظهر الاستشراف موقفاً جديداً من الحدث، فذهاب **فياض ومنصور** إلى فلسطين لتحريرها من اليهود، يثير مشاعر جديدة، يكتب **فياض** عنها حين يتذكر تصريحه الذي أدلى به أمام **حسيبة** أي تصريح الذهاب إلى فلسطين محرراً : « الآن حين أستعيد هذه الجملة كم تبدو لي متفاخرةً ومتعجرفة، سخيفة ومداعبة ولكني في ذلك الحين يا إلهي، في ذلك الحين كم بدت لي عادية وطبيعية»[٣].

وآخر تجلّيات هذا الاستشراف في تعقيبه على الأحداث هو استحضار مواقف متشابهة، نقرأ تعليقاً على قيام **فياض** بتصوير **منصور** فوق القلعة البيضاء المحررة: « ولكنه حين سيعود إلى هذه الصورة وهو يكتب على دفتره الجريدي دفاعه الأخير سيقول: الآن وحين أتأمل هذه الصورة لا أستطيع إلا أن أتذكر وقفة **روجيه** فوق برج شيزر <...> جاء **روجيه** غازياً، يكمل غزواً لم يكتمل، وجئت فاخراً أعتقدني محرراً، ولم أحرر أي سخفٍ يجعل الواحد منّا يفترض في نفسه تمثيل التاريخ... » [٤].

يتضح مما سبق أن استشراف الكتابة لا تقف وظيفته عند حد الكتابة بل إنّه يتخطّاها دوماً إلى وظائف متنوعة تنضوي تحت وظيفةٍ كبرى هي التعليق على الحدث ومراجعته.

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض ...ص ٢٦٧

٢ نفسه، ص ٤١٤

٣ نفسه، ص ٤١٠

٤ نفسه، ص ٤١٣

وعلى الرغم من التكرار العام لصيغة الاستشراف، إلا أنّها خضعت لبعض التنويـع، أو التعديل بإدخال مؤشرات زمنية أو مكانية أحياناً أو بعض الصفات على الأسماء الواردة فـي الصيغة، ولنقرأ بعض الصيغ:

- ((وكتب **فياض** في دفتره الأسمر المصنوع من ورق جرائد ملصقة بالسراس، ومخيطـة بخيوط من قنّب))[١].
- ((وكتب **فياض** في دفتر مذكّراته جريدي الورق)) [٢].
- ((بعد سنواتٍ وسنواتٍ وحين سيخلو **فياض** بنفسه في تلك الغرفة الكئيبة المزينة بـصور وقصاصات والمباطة بمزق لأوراق ملونة وبقع سراس يابس، سيكتب على دفتر مذكّراته جريدي الورق))[٣].
- ((وسيكتب **فياض** فيما بعد على دفتره المسكين)) [٤].
- ((وسيكتب **فياض** على الدفتر المصفر دون شمس)) [٥].

وقد تتقلّص صيغة الاستشراف إلى حدودها الدنيا كما في: ((سـيكتب **فيـاض**)) **[٦]** أو ((وكتب **فياض**))**[٧]**.

إن الأشكال السابقة التي قمنا بدراستها وهي: استشراف التذكّر والاستشراف الحـواري واستشراف الكتابة، ما هي إلا تنويعات لغايةٍ واحدة كبرى هي العودة إلـى حـدثٍ مـضى، انطلاقاً من مجرد تذكّر هذا الحدث وإعطاء الإحساس بأثره خلال هذا التذكّر، وصـولاً إلـى غايات مختلفة تتنوع بحسب اختلاف المواقف والحالات التي ُوظف فيها الاستـشراف. وقـد حافظ هذا التنويع على ((حيوية الاستشرافات وقدرتها على التشويق وإثارة فـضول القـارئ وتوقعاته)) [٨]، لأن هذه الاستشرافات التي عبرت في الكثير منها عن وجهة نظـرٍ مـستقبليةٍ تتناول حدثاً ماضياً، تضع المتلقي أمام سؤالٍ كبيرٍ هو كيف تم التوصل إلـى وجهـة النظـر المستشرفة وما الأحداث التي مرت بها الشخصية حتّى صارت هذه قناعتها.

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض ... ص ١٦

٢ نفسه، ص ٢٣

٣ نفسه، ص ٢٢٤

٤ نفسه، ص ١٧٤

٥ نفسه، ص ٤٢٧

٦ نفسه، ص ٢٢٨

٧ نفسه، ص ٢٤

٨ سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا، ص ١١٠

٢- الاستشراف الإجمالي:

دأب الكاتب في ثلاثيته على استخدام تقنية الاستشراف الإجمالي التي يشير فيها إلى مجموعة أحداث مستقبلية ستحدث متتابعةً، فارتباط المجمل أو الخلاصة بالأحداث الماضية عامةً، لا ينفي وجود خلاصات كثيرة تتعلق بالحاضر وتصور مستجداته، أو تستشرف المستقبل وتلخّص لنا ما سيقع فيه من أفعال وأحداث[١].

استخدمت هذه التقنية كثيراً في روايتي ((حسيبة)) و((فياض)) على وجه الخصوص نقرأ في رواية ((حسيبة)): ((لكن حظّ **حسيبة** لم يكن عسلاً، فقد جاء **فياض** الشيزري ولجأ إليها في الفرنكة، وتزوج من **زينب** وفتحت له الدكّان، وأضاع الثروة التي جمعتها في تخزين السكر في السقيفة ليكون الهزيمة الثالثة لها بعد **صياح وحمدان**)) [٢].

ونقرأ حول المرحلة التي ستعمل فيها **حسيبة** في الجوارب، الاستشراف الآتي الذي يتضمن مجموعة من الأحداث الجزئية: ((حين بدأت **حسيبة** رحلة الجوارب تلك، لم تكن تعرف أنها أخيراً استطاعت الإمساك بقدرها، استطاعت دون حاجةٍ إلى رجل أن تبنى مملكة امتدت من التعديل حتى القنوات ومن القنوات حتى <...> مملكة رعاياها نساء يجلسن في بيوتهن أمام آلات يدوية لصنع الجوارب، مملكة أرضها ربطات غزل وسماؤها جوارب تحتاج إلى رفو وخياطة وكي <...> مملكة بدأتها بآلة اشترتها بالمخمسة الذهبية الأخيرة في صدرها <...> وانتهت بآلات وجوارب وربطات تكومت في باحة الدار)) [٣].

وكثيراً ما وظف هذا الاستشراف في رواية ((فياض)) ليذكر مجموعة أحداث تكون مقدمة لحدث رئيسي هو المقصود ويتم التركيز عليه، مثل الحوار المستشرف الذي دار بين **ماتليد** و**فياض** والذي مهد له على النحو الآتي: ((وفيما بعد وبعد سنوات كانت **ماتليد** قد انتقلت مع **روجيه** على حماة وصحبته إلى شيزر، وزارت معه القلعة <....> وتبنت **فياضاً** وأرسلته إلى بيروت يتعلم في السان جوزيف، ثم إلى فرنسة بعد البكالوريا ليدرس في الجامعة، ثم اغتنمت أول زيارة **لفياض** إلى دمشق بعد انتقالهما إليها نهائياً، واستطاعت أن تقتنصه من

---

١ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ... ص ١٤٦

٢ خيري الذهبي، التحولات حسيبة ... ص ١٢٨

٣ نفسه، ص ٢٣٧

واجباته وواجبات **روجيه** الاجتماعية، قالت: اسمع، ألا تحب أن تصحبني في نزهـة... »[١]، ويدور بعد ذلك حوار بين **فياض** و**ماتيلد** حول **روجيه** وزيارته الأولى إلى دمشق...

إن الاستشرافات التي درسناها لم تكن بالتأكيد جميع الأشكال الاستشرافية في الثلاثيـة لكنها كانت الأكثر وروداً وتوظيفاً فيها، وقد لاحظنا أنّها تمتعت بخصوصية ميزت الثلاثيـة، ولاسيما تلك الاستشرافات المتعلقة بحدث مضى، والتي شكّلت في معظمها قراءةً أُخرى مـن زمن آخر، ونخص بالذكر هنا الروايتين الأخيرتين، فقد احتاج **فياض** إلى زمن الكتابة، وجعل القارئ بالتالي بحاجة لهذا الزمن، كلما ألم حدثٌ جديد ليعرف كيف قيم هذا الحدث وكيف نُظِر إليه مستقبلاً وليعرف أيضاً لماذا كان هذا التقييم أو هذه النظرة المستقبلية على هـذا النحـو. كذلك كان الأمر مع تلك الحوارات الكثيرة المستشرفة في رواية «هشام» التي كانـت تـستعيد الأحداث وتعلّق عليها، إن الاستشراف كان يعمل هنا إلى جانب عمله على «تحريـك الـسرد وخلخلة النظام الزمني لحوادث الراوية» [٢]، على مبدأ التشويق الـذي نفـى أكثـر البـاحثين صموده في مثل هذا الاستخدام المسرف للاستشراف كماً ونوعاً، حسب ما أسلفنا.

وبعيداً عن هذه الخصوصية فإن الاستشراف في الثلاثية عموماً كان له دوره في تغطية الامتداد الزمني الطويل، الذي كان يمكن أن يغطيه القفز الزمني عن الأحـداث لكنّـه عندئـذٍ سيحدث انقطاعاً واضحاً في السرد[٣].

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض ... ص ٤٢ انظر أيضاً ص ٢١٨ الاستشراف المبدوء بعبارة « وكان عليه أن ينتظر يومين طويلين » وانظر ص ٢١٨ الاستشراف المبدوء بـ « وكان عليه أن ينتظر سنوات »

٢ سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا ... ص ١١١

٣ نفسه، انظر: ص ١١١. ومن الجدير ذكره أن الباحث يبدي هذا الرأي فيما يتعلق برواية «فيـاض» لكنـه ينطبق حسب ما رأينا على الروايتين الأخريين.

ثالثاً- المدة الزمنية: الحركات السردية:

سنتعرف الآن إلى وجه آخر من وجوه الزمن، فبعد أن تحدثنا عن الزمن ترتيباً وتعرفنا إلى أهم ما يتعلق بمفارقاته الزمنية، سنتعرف إليه من زاوية أخرى هـي زاويـة المـدة، أي الوتيرة السريعة أو البطيئة، التي تُعرض خلالها الأحداث، وذلك انطلاقاً من أن درجة الصفر أو النقطة المرجعية هنا هي« تواقت دقيق بين زمن الحكاية والقصة» [1]. وتنقـسم الحركـات السردية تبعاً لذلك إلى أربع حركات رئيسة، تعبر اثنتان منها عن تسريع السرد وهما: الحذف والإجمال، بينما تعبر الأخريان عن تبطئة السرد وهما: المشهد والوقفة. فإذا كان الحذف يمثّل حالةً ينعدم فيها زمن الحكاية قياساً إلى زمن القصة، فإن الإجمال يشكل تسريعاً لزمن الحكاية ويتم إيجاز الأحداث فيه بسرعة أكبر مما هي عليه في زمن القصة، وتكـون هـذه الـسرعة متغيرة من حالة إلى أخرى.

وإذا كانت الوقفة هي اتساع لزمن الحكاية، مقارنةً بزمن القصة، فإن المشهد يمثّل حالة مساواة بين الزمنين[2].

١- المشهد Scene :

أشرنا سابقاً إلى أن المشهد هو نوع من التساوي بين زمن الحكاية وزمن القصة، لكـن هذه المساواة ما هي إلا مساواة عرفية اصطلاحية، لأن المشهد إن استطاع نقل كل مـا قيـل حرفياً ودون إضافات، فإنّه لا يعيد السرعة التي قيلت بها تلك الأقـوال ولا الأوقـات الميتـة الممكنة في الحديث. ومن هنا جاءت المساواة اصطلاحية[3].

والمشهد حواري في أغلب الأحيان، ويشار إليه على أنّه « موضع تركيز درامي متحرر تماماً من العوائق الوصفية والخطابية، وأكثر تحرراً من التداخلات المفارقة زمنياً» [4].

فإلى أي حد تحقّقت هذه السمات في مشاهد الروايات الثلاث، وما أهم الميـزات التـي تطالعنا في تلك المشاهد. إن أول ما نذكره هنا هو أن الحوار في الثلاثية كان حواراً يقاد مـن قبل الراوي، الراوي العليم الذي كان التقنية الأساسية المستخدمة في الروايات الـثلاث، وقـد تستلم إحدى الشخصيات أحياناً زمام الروي، فتصبح هي الساردة وإحدى الشخصيات الأخرى

---

١ جيرار جينت، خطاب الحكاية ... ص ١٠١

٢ نفسه، انظر: ص ١٠٩

٣ نفسه، انظر: ص ١٠١-١٠٢

٤ نفسه، ص ١٢١

مسروداً لها، ويستبطن حوارهما حواراً آخركما كان يحدث في رواية «هشام»، حين كان **هشام** يسرد أحداثاً من ماضيه **للينا** أو **لأولغا**، أو حين كانت **لينا** تسرد أحداثاً من ماضيها **لهشام**.

وقد كان الراوي في الثلاثية يتدخل في الحوارات غالباً، بالتعليق عليها أوعلى المتحاورين أوتسريد بعض الفقرات من الحوار أحياناً، ومن ذلك الحوار الآتي بين **حسيبة** **وإياد** حول عودة **فياض** من فلسطين واعتكافه:

« قالت:**فياض**؟ فأحنى رأسه، قالت: مات؟

فانتفض في خوف:لا، قالت: عاد؟، وتردد وتلعثم مرتبكاً.

- فما الحكاية؟. حدثها عن أحزان، حدثها عن خيبات، عن مرارات، عن ضياع وأطال، وأطال ولكنها رأت أن تحسم الأمر: أهو هنا، في الشام؟» [1].

وقد يقطع الراوي الحوار بالوصف، كأن يصف المكان، أو إحدى الشخصيات الحالّة فيه، والتي قد تشكّل محوراً للحديث، نذكر مثالاً على ذلك انصراف الراوي إلى أحد رجال الثورة الموجودين في مقهى النوفرة، تمهيداً لتركّز الحوار بين **إياد** و**فياض** عليه: « ولكن **إياداً** لم يتركه يتلذّذ بنعمة الإصغاء إلى خرير النافورة وتأمل كرنفال الثياب فأشار إلى رجل معتم بعمامة من الأغباني الملفوف على طربوش فاقع الحمرة، وقد برم شاربيه الأسودين إلى الأعلى في اعتزاز، وجلس على الكرسي الخشبي الكبير ثانياً واحدةً من ساقيه <...> وقال **إياد**: أتعرف من الرجل؟» [2]. وتبرز في روايتي « فياض» و«هشام» ظاهرة المفارقات الزمنية التي تقطع الحوار من استشرافات واسترجاعات، فمنذ الحوار الأول في رواية « فياض» الذي يدور بين **فياض** و**روجيه** و**نجدت** نجد هذه **الظاهر**ة التي ستستمر فيما بعد في غالبية الحوارات ونستطيع أن نجد في مشهد التعارف بين **أولغا** و**هشام** في الرحلة الطلابية خير مثال على ذلك، إذ ُيقطع الحوار الدائر بينهما باستشراف حواري ثم تتم العودة إلى الحوار الأول من جديد[3].

ومما يلفت الانتباه في الثلاثية، أن الحوار كان يستخدم في روايتي «حسيبة» و« فياض» لأحداث تتسم بأهميتها الدرامية، أو بأنّها ذات دلالة تتكشّف في أوانها، أو ربما ينْتَظَر تكشَفها فيما يتقدم من زمن السرد. أما في رواية «هشام» فتوظيف المشاهد لم يكن لهذه الغاية فقط، بل كان هناك مشاهد تتّسم بالتكرار وتحمل المضمون ذاته، وكان لتكرارها دور في تكريس حالة

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة ... ص ٢٣٢

٢ خيري الذهبي، التحولات فياض ... ص ١٢٦

٣ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان ... ص ٧٠ وما بعدها

معينة في الزمن الحاضر هي حالة الحصار الدائم من أشباح الماضي لكل من **هـشام ولينـا**. وهذا ما سنراه لاحقاً.

ونعود إلى رواية ((حسيبة)) لنطّلع على سمة من سمات المشهد الحـواري فيهـا وهـي الذّاتية أو خصوصية الخطاب، يتمتع الحوار في رواية ((حسيبة)) بصفة الذاتية، والمقصود بهذه السمة ((الطاقة التي تسمح للشخصية أن تفرض نفسها منتجاً لكلام يميزها عـن غيرهـا مـن المتكلمين)) [1].

فالحوار في هذه الرواية يسهم في جعل شخصياتها شخصيات واقعيـة لهـا طريقتهـا الخاصة في الكلام وانتماؤها المميز إلى محيطها وواقعها. وعلى الرغم من احـتلال بعـض الشخصيات لمساحة ضيقة في الرواية أحياناً إلا أنّها قد تشكلت بملامح جعلتهـا تتميـز دون غيرها، وتمتلك من الميزات الخطابية ما يجعلها تتفرد، نذكر من هذه الشخصيات **صياحاً**، **عبد الله** الفوال، **مريم**...

إن شخصية **صياح** على سبيل المثال كان لها معجمها الكلامي الخاص فهو الوحيد الذي في الرواية الذي ينادي **حسيبة** بـ ((**حسوب**)) وكان إذا دهش يصرخ ((يا **محمد**)). وكان **عبـد الله** الفوال يختصر هواجسه ومخاوفه حول مستقبل مولودته الجديدة بأنّها ((سوف تكبر وتصبح مستورة)) وتكررت كلمة ((مستورة)) في أحاديثه مع **مريم** مما جعلها تصبح أحد الدوال الخاصة **بعبد الله** والمعبرة عن مدلول خاص هو تجاوز **وداد** شرط العفاف والستر... عكـس معناهـا الحقيقي، وكانت **مريم** تعبر **لحسيبة** عن رأيها في حب النساء الكبيرات بالمثل الشعبي ((حـب الكبر للرجال يشرشح وللنسوان يفضح)).

إن الحوارات كانت تسهم في إعطاء كل صوت خصوصية تناسبه، فلننظر إلى سـذاجة التفكير ومحدوديته النابعة من سذاجة شخصية ((**أبي منير**)) في حواره مع **حمدان** حول ثورية **صياح**:

((أتعرف يا **أبو عمر**؟ -هه -لا أعتقده ثائراً أصلياً.

- ماذا تعني؟ - أعني الثائر يفخر، يعرف، يحدث، يصف، ينقل الفرح ولكن ابن عمتك أبا نوفل أخرس، أفّ! لا يفتح فمه، اشتهيت أن أسمع منه غير الحمد لله ويفرجها الله!)) [2]

---

١ عبد الوهاب الرقيق، في السرد- دراسات تطبيقية ... ص ٦٤

٢ خيري الذهبي، التحولات حسيبة ... ص ٣٠

وتعكس **مريم** المرأة العامية الفقيرة عادات وأفكار مجتمعها الشعبي. فهي تحدث **حسيبة** عن نظرتها إلى حب **خالدية لعبده** التي تعبر عن نظرة هذا المجتمع:

وحتى الآن لا أعرف يا **أم عمر** كيف لملمت نفسي وأجبرتها على ترك الصبي لنرجع!<...> وحاولت أن أخدرها مغبة السير في هذا الطريق إلى النهاية ولكنها لم تستجب بل أخذت تتغزل فيه... ›› [١].

- والسمة الثانية في الحوار في رواية ‹‹حسيبة›› هي سمة الارتجالية أو الشفوية، ومعناها أن يحقق الخطاب طابعه الفوري وتلقائيته بفضل العدول عن النماذج القانونية الخاصة بالجملة الفصيحة[٢]. ومن أهم معالم الارتجال ظهور العامية في بعض الحوارات ولاسيما عندما يكون الحوار متعلقاً بأطراف ذات انتماء شعبي.

وقد يكون هذا الظهور للعامية واضحاً في توظيف كلمات أو تراكيب ذات عامية خالصة منتقاة من المعجم الشعبي مثل ما دار في الحوار الآتي بين **عبد** الله الفوال وأبي **مستو**:

‹‹قال في ازدراء: اخس على الرجال! <...> وقال **عبد** الله محاولاً تمالك نفسه: له يا أبو **مستو** لا تغلط، ولكن أبو **مستو** كرر: اخس على الرجال بس.

فقال **عبد** الله في حدة: قلت لك لا تغلط يا أبو **مستو**›› [٣].

ومثل العبارة التي كررتها **خالدية** في حواراتها مع **حسيبة**: ‹‹ الحب كلبين عالقين ببعض... ›› [٤].

وقد لا يكون ظهور العامية في استخدام كلمات أو عبارات محددة، وإنّما في الاستفادة من بنيتها وتركيبها كتكرار العبارة مع اقتصادها، مما يؤكد طابع العفوية في الحوار، وقد ظهر في حوارعبد الله وأبي مستو، ونمثّل له أيضاً في المثال الآتي من حوار **حسيبة** مع **خالدية**: ‹‹ له. له. له يا **خالدية** خانم ما زلت جميلة. صدقيني أعجب للرجال العمي كيف لم يروك؟

- بل على العكس رأوني ورفضوني يا **حسيبة**.

-رفضوك؟ تنقلع عيونهم ما أغباهم، من هذا الحمار الذي يرفض حسناً. ذوقاً وإدارة بيت مثلك؟›› [٥] .

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة ... ص ٩٧

٢ عبد الوهاب الرقيق، في السرد- دراسات تطبيقية ... ص ٦٩

٣ خيري الذهبي، التحولات حسيبة ... ص ١٣٩

٤ نفسه، ص ٩٧

٥ نفسه، ص ٧٦

وقد يطوع الحوار لتصبح بنيته النحوية قريبة من العامية في الاستفادة تركيبياً من الصياغات الارتجالية، مثل ما ورد في حوار **صباح** وأبي **مصطفى العربيني**:

((- أتشرب الشاي؟

- أشرب، ولِمَ لا؟ الصباح باكر والشاي لذيذ وأنت كريم ونحن المستحقون.

- طيب يا سيدي. <.....> تفضل. تفضل يا مئة مرحبا، زمان زمان يا **مصطفى**، ما أخباركم؟ ما أخبار سعيد بك؟)) [1].

أما السمة الثالثة للحوار في رواية ((حسيبة)) فهي وجود حوار استدراجي يهيمن فيه طرف على طرف، ووظيفة هذا الحوار الأساسية إظهار مكنونات أحد طرفي الحوار المتعلقة بأحداث لا يعرفها القارئ، أما الطرف الآخر فيكون دوره باهت الحضور ينحصر في استدراج الطرف الأول إلى الحديث بعبارات مشجعة على ذلك، وقد أشار إلى ورود مثل هذا النوع من الحوار في الرواية الباحث حلمي محمد القاعود بقوله: ((وقد يكون الحوار وسيلة للاستدراج لمعرفة ما جرى وأسبابه كما نرى في حوار **خالدية** خانم مع **حسيبة** والأخيرة تسألها عمن علّمها التطريز...)) [2].

ويتميز الحوار الذي يشير إليه الباحث بأنه عبارة عن أسئلة وتعليقات من قبل **حسيبة** حول ماضي **خالدية** تحاول بها **حسيبة** تشجيع **خالدية** على إتمام الحديث مثل:

((خربت بيتك بيدك كيف؟)) [3].

و((لا أريد التطفل ولكن إن أحببت أن تتكلمي فسأسمع)) [4].

وتبرز في رواية ((حسيبة)) أيضاً حوارات متخَيلة خاصة بالشخصية الرئيسة **حسيبة** إذ كانت تستدعي فيها شخصيات أخرى وتحدثها، ومن ذلك حواراتها المتكررة مع **خالدية** بعد أن توفيت **خالدية**، واحتاجت **حسيبة** إلى مشورتها ورأيها أكثر من مرة، كذلك اليوم الذي سألتها فيه عن معنى الحب:

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة ... ص ٤١

٢ مجموعة من الباحثين أدباء مكرمون، /٢٨/ بحث بعنوان (الهزيمة المزدوجة المرأة والوطن)، للباحث حلمي محمد القاعود ص ١١٤

٣ خيري الذهبي، التحولات حسيبة ... ص ٧٥

٤ نفسه، ص ٧٥

« وقالت **لخالدية** مرة بعد أن أقامتها من قبرها الزهري وأجلستها إلى جانب البحـرة وتركتها تدخن <...> **خالدية** خانم إكراماً لله أهذا هو الحب؟ وهزت **خالدية** رأسها في حـزن المرأة التي دمرها مرة السير وراء عاطفةً ما كانت ترضى عنها مدن الواحات: آه يـا ابنتـي ولكنه الحب المميت، إياك يا**حسيبة**، إياك، حب الرجال الصغار مذل» [1].

وحين جاء **فياض** إلى **حسيبة** خاطباً **زينب**، عادت **حسيبة** إلى **خالدية** شـاكية لهـا: «وعادت إلى **خالدية** فبكت على كتفها الزهرية وقالت: جاءني يخطب **زينب**، إنّه المـوت يـا **خالدية** خانم، إنّه الموت! وسمعتها **حسيبة** تقول من قبرها الزهري: الحـب كلبـين علقـانين ببعض... » [2].

وكانت هناك حوارات أخرى تستدعي فيها **حسيبة** شخصيات غابت عن الرواية مثـل **صياح** أو **حمدان** أو الشيخ **عبد الحميد** ...[3] لقد تمثلت أهمية هذه الحوارات في أنها تعيد مرة أخرى إلى المشهد الروائي شخصيات غابت بفعل عامل ما لتشارك بأقوالها في الحدث الجديد، والغالب أن تتحول هذه الأقوال إلى لوازم تقترن بالشخصية، وركائز تـذكّرنا بـأهم أحـداث الرواية مثل ذهاب **صياح** إلى فلسطين «سأمضي وتبكين... »، وحب **خالدية** الذي دمر حياتها «الحب كلبين علقانين ببعض»، وخلو حياة **حسيبة من الذكور** الذي أنذرت به نبوءة الشيخ **عبد الحميد** على النحو الآتي: «خرقتِ النواميس وتحديتِ الشرائع، خرجت إلى الجبـل وخالطـت الذكور <...> لذا فالذكور تحرمين... » [4].

ونجد إلى جانب هذا النمط من الحوار المتخيل في الرواية توظيفاً لنوع مـن الحـوار الجماعي، والمقصود بالجماعي هنا ذلك الحوار الذي يكون أحد طرفيه جماعة تُذكر تحت اسم جامع مثل «المعدلين» أو «الآخرين»، ويبدو التركيز في هذا الحوار على مـضمون الرسـالة وهدفها وعلى الإيحاء بتعدد المرسلين الذين يؤكدون أمراً أو مضموناً واحداً ينطوي تحت هذه الغاية. ولنتأمل هذا الحوار بين جماعة المعدلين في الحارة و**عبد** الله الفوال حـول ضـرورة تزويجه:

« - يجب أن تتزوج.

- ألم تكتف من الجهل.

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة ... ص ١٧٥

٢ نفسه، ص ١٧٧

٣ نفسه، ص ٢٢٠

٤ نفسه، ص ٢٢٠

- يا الله حسن الختام؟

- ما بقي أقلّ مما مضى، ماذا تنتظر؟

ولم ينتظر الكثير، قال: أنا بين أيديكم، لاقوا بنت الحلال وأنا حاضر» [1].

ولنتأمل أيضاً حوار «الآخرين» مع **زيدان** حول ضرورة أن يحتاط لعدوه:

« حسن، فاصحب معك بعضاً من أبناء عمك أو أخوتك، ودمدم في تنمر: لماذا ليحموني؟ تراجع الآخرون: لا ... ولكن الكثرة تغلب الشجاعة. ففح من خلال أسنانه: - ليس كثرتهم ولا شجاعة **زيدان** » [2].

أما آخر ميزات الحوار في رواية «حسيبة» فهو تضمنّه غالباً لظاهرة المونولوج[3] الذي يتجه فيه الخطاب إلى دخيلة الشخصية ويعرض أفكارها، ويكشف عما يعتمل في صدرها من انفعالات أثناء جريان الحوار الخارجي. نذكر على سبيل المثال ذلك الحوار الذي بدأ بين **مريم** و**خالدية** من وصول **خالدية** إلى بيت **مريم** وتوسلها لها كي تصحبها في مشوارها، واستمر أثناء رحلتهما إلى سوق القيشاني فقد تضمن هذا الحوار مونولوجاً **لمريم** يعلّق على ما تلاحظه وتسمعه من **خالدية** لكنها لا تستطيع الإفصاح عنه، فحين تأتي **خالدية** وتطلب من **مريم** صحبتها إلى السوق نقرأ: « وحارت **مريم** كيف تتصرف، هي لا تستطيع المضي معها دون استئذان زوجها ثم هناك **وداد** فأين تضعها؟ ولكن **خالدية** التي تهز قدمها في عصبية إلى جانب البحرة، لا بد أن هناك ما يضنيها»[4].

و نقرأ حين تصلان إلى سوق القيشاني وتستمع **مريم** إلى حديث **خالدية** وعبده: «وأحست **مريم** بالورطة فما الذي جاء بها؟ ما الذي أغراها بصحبتها؟ ماذا لو علم **عبد** الله، لو علم أنها كشفت وجهها أمامه سيذبحها، سيذبحها... » [5].

- تلك كانت أهم سمات الحوار في رواية «حسيبة»، أما رواية «فياض»، فأول ما نشير إليه هنا أن المشهد كان الحركة السردية الأساسية فيها. فقد اعتمدت على المشهد الحواري كثيراً في بنائها السردي. لكن ذلك لا يلغي وجود فصول تكاد تخلو من أي حوار،

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة ... ص ١٤٠

٢ نفسه، ص ٢٥٣

٣ أشار إلى ذلك الباحث حلمي محمد القاعود في بحثه «الهزيمة المزدوجة المرأة والوطن» في سلسلة أدباء مكرمون، /٢٨/ بقوله: « المونولوج حاضر على امتداد الرواية » ص ١١٢.

٤ خيري الذهبي، التحولات حسيبة ... ص ٨٩

٥ نفسه، ص ٩٤

إنما كان هذا الوجود استثنائياً، وفي أحوال خاصة[1]، يشيع في رواية «فيـاض» نوعـاً مـن الحوار السجالي الذي يكثر توظيفه، ويغلب عليه الجدل ويعرض لوجهتي نظر متباينتين، ظهر هذا النوع من الحوار بصورة واضحة في الرواية قبل وبعد تحول **فياض** الأساسي الذي اختار فيه أن ينحاز إلى انتمائه العربي ويهتم بقضايا بلده، قبل ذلك كان هناك محاولات حثيثة مـن **إياد** لاجتذابه إلى طرف العروبة، وبعد أن تم ذلك وترك **فياض روجيه وماتيلد** مؤثراً العـودة إلى انتمائه الحقيقي والدفاع عنه اختلف طريقا **إياد وفياض** وأصبح لكلّ منهما فهم مختلف في السياسة استدعى بالضرورة حوارات سجالية أخرى. ولنقرأ هذا الحوار بين **إياد وفياض** حول مفهوم الثورة والثوار قبل أن يعود **فياض** إلى عروبته:

« - آه، **فياض** ما كنت أتمنى أن أسمع هذا الكلام من عربي ومن حماه! أتسمي **حسن الخراط** والشهبندر و**سلطان الأطرش** و**صالح العلي** أشقياء وقطّاع طرق؟ <...> اسمع يا **إياد** ... أنت وأنا مثقفان لن نترك لهؤلاء الطغمة أن تستجرنا إلى غير مـا نريـد، يجب أولاً أن نتفق على معنى الثورة، أليس كذلك؟ <...>

- وماذا يسمي المثقفون حسب تعريفاتهم دخول الفرنسيين إلى سورية إذن؟

- إنها اتفاقات دولية <...>

- وهل التحضير يا مثقفي العزيز يكون بضرب بلدٍ آمن أعزل بالمدافع والطيـارات وإحراق الأحياء على أهلها؟» [2]

أما الحوار الآتي فهو مقتطف من مجموعة حوارات بين **إياد وفياض** بعـد أن صـار لكل منهما وجهة نظره المختلفة في السياسة والحكم والاستقلال:

« - **فياض** يجب أن تغتنم الفرصة واليوم خير من الغد. <...>

- **إياد** أي اغتنام وأي فرصة ؟ أنا تركت كل شيء وتخليت عن كل شـيء الفـرص والاغتنام والسباق والجوائز ماذا تريدون مني بعد؟

ولكن الآخر لم ييأس - **فياض** الحلم يتحقق ماذا تريد أكثر من ذلك ؟

- ماذا أريد؟ وينظر إلى الوجه المتحمس - ماذا أريد ؟

- .... نعم أكثر من هذا الحلم؟ <...>

---

١ انظر الفصول ٢٨،٢٦،٢٥،٨ من الرواية، حيث الحوار إن وجد فهو حركة سردية ثانوية في الفصل.

٢ خيري الذهبي، التحولات فياض ... ص ٨٥

- أنا أعرف أن **سبيرس** طلب إليكم عدم تسريح الجيش والشرطة والدرك ومديري الوزارات العامين أعرف ذلك <....> فأي استقلال تحدثني عنه؟» [١].

لو تأملنا المثالين السابقين لوجدنا أن الحوارين يركّزان على بروز الوظيفة الإفهامية حسب تصنيف الوظائف الذي يحدده **ياكبسون**[٢] في كتابه «قضايا الشعرية». وهذه الوظيفة المهيمنة هنا، تركّز بدورها على المرسل إليه، وتستخدم صيغتي الأمر والاستفهام، وخاصةً الاستفهام لإتمام هدفها، ولا شك أن هذه الوظيفة تحقق بوجودها في الحوار «مزيداً من الترابط في الاتصال اللفظي بين المتحدثين لا سيما في مجال شد المتحدث إليه إلى الرسالة والمرسل معاً» [٣].

وهناك الكثير من الحوارات في الرواية التي تحمل طابعاً سجالياً صدامياً بين طرفين متعارضي الرؤى، فحياة **فياض** عبارة عن مجموعة من التحولات التي جعلته دوماً في دائرة الخلاف مع من حوله والذين تعرض بعضهم بدوره لتحولات من نوع آخر. وفي حين يحاول كل طرف شد الطرف الآخر إلى ساحة رؤاه وأفكاره ينعكس هذا الأمر على الحوارات الموظّفة سجالاً وحجاجاً، ويبرز الاستفهام أداة مثلى لذلك، والمقصود بالطبع ذلك الاستفهام الذي يتجاوز كونه استفهاماً إلى غاياتٍ أخرى يطلبها المحاور.

وظّف الحوار في رواية «فياض» طاقات تعبيرية أخرى مثل الرمز وصولاً إلى أغراضه، وذلك عن طريق «ترميز الرمز في نسيج القصة وجعله طاقةً تعبيرية فاعلة في النص» [٤]،وربما جاء هذا الترميز مرتبطاً بحدثٍ راهنٍ مرحلي، وربما ارتبط بالمغزى العام للرواية.

تُفتتح الرواية بحوار **نجدت** و**فياض** و**روجيه** عن العصافير، عن الكناري والحسون والفرق بينهما، وبندوق الحسون والكناري، الطائر المهجن الذي يجب أن يستمع إلى صوت أبيه الحسون ولا يستمع إلى أصوات أخواله من الكناري لكي يحصل على التميز الحقيقي[٥]، ورويداً رويداً نعلم أن هذا الطائر يرمز إلى **فياض** ذلك الشخص الهجين من حضارتين،

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض ... ص ٣٥٦-٣٥٧.

٢ انظر: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨،ص ٢٩.

٣ فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ١٨٣.

٤ نفسه ص ٧٩.

٥ هذا ما نجد مضمونه في حوار نجدت مع فياض في رواية «فياض» ص ١٦.

العربية والغربية الفرنسية، لكن عليه أن ينحاز إلى أبيه الشرقي. كذلك فإن الحوار الذي ُتختتم به الرواية بين **نجدت** و**فياض** حول العصافير يرمز بقوة إلى إخفاق تجربـة **فيـاض** مـشبهاً بالطائر الذي يصعب تدجينه والذي كفّ **نجدت** عن تربيته منحـازاً إلـى الكنـاري الطـائر المستسلم الوديع[1].

ويندرج تحت باب الترميز ذلك الحوار الذي قص من خلاله وحيد بك **لفيـاض** أثنـاء التحقيق قصة الملك الذي أراد أن يربي جرذاً فلم يصبر الجرذ على حياة الملـوك واسـتاءت عافيته، وحين أعيد إلى المزابل استعاد صحته[2]. وقد رمز بالجرذ إلى **فياض**، وبحياة الملوك إلى الحياة التي كان يعيشها **فياض** في بيت **روجيه** و**ماتيلد** ولم يستحقّها من وجهة نظر وحيـد بك.

ويندرج الحلمان اللذان رآهما **فياض** قبل القيام بعملية تفجير اللغم ضمن هـذا البـاب أيضاً[3].

ويبقى أن نشير إلى أن من يقرأ مشاهد هذه الرواية، يلاحظ توظيفاً لما يمكن أن يسمى الحوار المسرحي أو السينمائي؛ وهو نوع من الحوار يدخل فيه الفـضاء عنـصراً مـشاركاً، ويتابع معه المتلقي ((ما يجري على المكان من حركات وأحداث وأفعال وينقل بصره متابعـاً على الأشياء والتأثيثات المتخيلة في المكان ويتصور ما يحيط بالشخوص والأشياء))[4]. ويتجلّى ذلك في حوارات عدة منها حوار **فياض** و**روجيه** في القلعة ولا سيما حين يصعد **روجيه** إلـى برج القلعة وينادي جده **غليام** ويحدثه[5]، ومن ذلك أيضاً الحوار الذي دار بين **إياد** و**فياض** في مقهى النوفرة وتخلّله وصف للمقهى ورواده وحركاتهم وأفعالهم...[6].

ومشهد الكرنفال الذي هو عبارة عن حوار متقطّع بين **فياض** و**ماتيلد** وقد تتدخّل فيـه شخصيات أخرى، ويصور لنا خلاله أشكال الشخصيات المتنكّرة وأفعالها ومجريات الكرنفال.

ونصل إلى رواية ((هشام)) لنتقصى كيف تجلّت خصوصية المـشهد فيهـا. توظّـف رواية ((هشام)) المشهد ليكون حركة سردية أساسية فيها، ويكون للمشهد تنظـيم خـاص، إذ

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض ... ص ٤٥٧

٢ نفسه، انظر ص ٢٤٩-٢٥٠

٣ نفسه ، انظر ص ١٩٣ وما بعدها

٤ عبد الرحيم مراشدة، الفضاء الروائي، الرواية في الأردن نموذجاً ... ص ٢٨٠

٥ خيري الذهبي، التحولات فياض ... ص ٢٤

٦ نفسه ، انظر ص ٢٠٧ وما بعدها

تختلف مشاهد الزمن الحاضر أو اللحظة الراهنة عن تلك المشاهد الواقعة ضمن مفارقة زمنية. وتمتاز مشاهد الحاضر بوجود نمطين من المشاهد:

أ- المشهد المتكرر:

وهو يكرس حالة من الرغبة في الاقتراب والاتحاد بين **هشام ولينا**، لكن أشباح الماضي تقف حائلاً دون ذلك، وتتكرر هذه المشاهد لتؤكد حالة العجز عن مواجهة الأشباح ومن ثم مواجهة الماضي وتجاوزه مما يعني الارتهان للماضي في الحاضر. وتبدأ هذه المشاهد بالظهور والتواتر عندما تستقر **لينا** في بيت **هشام**، وهذا مقتطفٌ من أحدها: « ألقى عليها معطفه فهتفت: أزداد عرياً، غطّني وارحمني من وقاحة نظراتهم. قال: لو غطيتك بغيوم الدنيا فلن تنستري عن عيونهم، قالت: ما العمل. أموت برداً..؟ ثم بهمة: تعال نطردهم. واندفعت في اتجاههم تحمل مقشة بعصا، ولكنها ما زادت عن اختراقها الريح، فالتفتت لتجدهم يحدقون فيها بعيونٍ واسعة من زجاج...»[1].

ب- المشهد المتفرد الختامي:

هو المشهد الذي تُخْتَتَم به الرواية في فصلها السابع عشر، ويبدأ من تكريس الحالة نفسها أي حالة حصار الأشباح **لهشام** و**لينا** وعدم القدرة على التخلص منهم رغم محاولة إحراقهم، ولكنه ينتهي عكس المشاهد السابقة المتكررة بحلّ الأزمة وإعادة الأشباح إلى مكانها تحت البلاطة مما يعني التخلص من الماضي نهائياً.

أما المشاهد الواقعة ضمن مفارقة زمنية فهي مشاهد مسترجعة أو مستشرفة، وقد لوحظ أن هناك كثيراً من المشاهد المسترجعة التي تتعلق بحدث من الماضي كانت تُصحب بمشاهد استشرافية تتناول الحدث نفسه بالمناقشة أو التأويل وقد تحدثنا سابقاً بصورة عامة عن استشرافات حوارية تتناول حدثاً ما بالتعليق عليه. لكنّنا هنا نتحدث خاصةً عن شكلين من المشاهد الأول مستَرجع والآخر مستَشرف يرتبط بعلاقة خاصة تتمثل في تناول حدث واحد.

فمشهد التعذيب الذي تعرض له **هشام** في سجنه الأول، على سبيل المثال، يتلوه مشهد آخر يناقش فيه **هشام** مع **أولغا** ما جرى في زمن آخر.

ويكون المشهد المسترجع على النحو الآتي: « دخل **مرعي**، قدم إليه أوراقاً، قال: اكتب، قال **هشام**: أفرغ مثانتي أولاً، قال يضحك: لا رأي لحاقن أم نسيت؟ اكتب وستحصل على كل ما تريد <...> عند الباب استوقفه **مرعي** ضاحكاً: أترى كل القضية التي كنت تدافع

---

1 خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان ... ص ٥٦

عنها لم تكن تساوي بولة واحدة <...> فصرخ في **مرعي**؟ فلماذا إذن؟ ضحك **مرعـي** وهـو يأمر الآذن باصطحابه إلى زنزانته. أردت أن تعرف قيمة القضية التي تخليتُ عنها ودافعـتَ عنها)) [1].

والمشهد المستشرف الذي يناقش الحدث نفسه الذي تناوله المشهد السابق هو ((وستقول له **أولغا** بعد واحدة من محاضراته، وهي تصر على أن تعيش خارج البيت قبل العودة <...>: **هشام** منذ متى وأنت تعرف عن أساليب التعذيب في التاريخ هذه التي ذكرتها في محاضرتك، فقال متأنياً يفكر: ربما منذ وقت طويل. فأطلقت صيحة انتصارها: هاه، هاه. ها أنت تعتـرف بأنك تعرف عن هذه الأساليب منذ زمن طويل<...> قال: هذا صـحيح، ولقـد ذكرتـه فـي محاضرتي استندت إلى ظهر مقعدها في ارتياح منتصر: هاه، ثم تابعت إذن فمـن حقـي أن أعود إلى مقولتي القديمة التي تنكرها دائماً <...> قالت: حين حدثتني عـن **مرعـي** أتـذكر، وكيف استطاع انتزاع الاعتراف منك بشرب البيرة ومنع التبول؟ قطّب متذكراً: ومـا الـذي ذكرك بهذا الحديث القديم؟! فصرخت: ذكرني أنك في عيشك الطويل بين التـاريخ شوشـت ذالكرتك فما عدت تميز بين ما عشته فعلاً وبين ما جرى في التاريخ...)) [2].

وهناك أمثلة كثيرة يحضر فيها مشهدان للغرض عينه أحـدهما مـسترجع والآخـر مستشرف. وقد يسبق المشهد المستشرف المعلق على الحدث المشهد المستَرجع كما في المثال الآتي: ((أما **وداد** فقد قالت له فيما بعد <...>:

- أنت السبب في كل هذا، أنت السبب في هذا الجرح وهذه الفضيحة. ورغـم أنّـه كان يعرف أنّه السبب إلا ّأنه كابر وسأل:
- ولكن لماذا؟
- لأنّي حين احتجت إليك تخليت وهربت!
- قال: كنت صغيراً.
- قالت: في الحب ليس هناك عمر. أتذكر)) [3].

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان ... ص ١٠١

٢ نفسه، انظر ص ١٠٣

٣ نفسه، انظر ص ٤٢

والمشهد المسترجع يبدأ مباشرةً بعد ذلك: « وتذكر البارحة حين غاب الأهل فسدت البلاليع صارفةً الماء الزائد من الباحة والبحرة. قالت: هذه لعبتي، ورآها تحزم ثوبها تحت اللباس الزهري الطويل... »[1].

وقد يقتحم المشهد الاستشرافي المعلق على الحدث، المشهد المسترجع شاطراً إياه إلى جزأين مما يفضي إلى مشهد مركّب من مشهدين، وحوار يتألف من خطابات ذات مرجعيات زمنية مختلفة، وهناك أمثلة كثيرة تحضر فيها هذه الحالة، نذكر منها هذا المثال:« وصرخ **هشام** في احتجاج: ولكنني أشارك، أنا لا انقطع عن صلاةٍ أو قراءة..ولا.. وقاطعه **شكري**. في صراحة أنت بحاجة إلى شيء من روح، ألاحظ أنّك لا تهتم كثيراً بروحك. وهتفت **أولغا**: لن تقول إنّك في تلك السن كنت تناقش أمور الروح، لا لن أصدق ولن أقبل... »[2].

إنّه حوار **هشام** والشيخ **شكري** المستَرجع يتداخل مع حوار **هشام** و**أولغا** المستشَرف، وواضح أن كلاً من الحوارين ينتمي إلى لحظة زمنية مختلفة. ويستدل القارئ على ذلك من معرفته بفترات حياة **هشام**، ويصبح مألوفاً لديه وجود هذه المشاهد لإلمامه بخصوصية التركيب الزمني في الرواية بما يعتريه من خلخلة.

إن المشهد حسب ما رأينا يعمق ثنائية «الماضي، المستقبل » حين يركبهما معاً أو يستحضرهما منفصلين ليتناولا الحدث نفسه، ويؤكد على سيطرة الماضي وامتداده إلى المستقبل في صورة استشراف يناقش الماضي، وكذلك يعمق ثنائية «الماضي، الحاضر» حين يرتهن لحاضر السرد فتتكرر مشاهد الرغبة في التخلص من الماضي «الأشباح » في الحاضر، مما يرسخ الإشارة إلى وقوف الماضي عقبة أمام الحياة «الحاضر» والاستمرار «المستقبل»، ولا ينتهي هذا الصراع إلا في المشهد الختامي من الرواية الذي ينتصر فيه **هشام** و**لينا** على الأشباح وتعود إلى مكانها تحت البلاطة.

بقي أن نذكر أن الرواية عموماً والمشهد خصوصاً، يستفيد من توظيف العجائبية، ويظهر ذلك واضحاً في مشاهد الأشباح المحاصِرة **هشاماً**، هذه الأشباح التي استخرجها حين ظن أنّه سيخرج الكنز من تحت البلاطة في بيت المونة، ثم انتقلت عدواها إلى **لينا** فحاصرتها أشباح ماضيها أيضاً.

ويرى الدكتور محمد برادة في مقدمته لكتاب « مدخل إلى الأدب العجائبي» أن هذا الاتجاه المكثّف إلى توظيف العجائبي في الأدب خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين

---

١ انظر خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان ... ص ٤٢-٤٣

٢ نفسه، ص ١٦٣

يفَسر بالنزوع إلى « تكسير قوالب الواقعية الضيقة والبحث عن طرائـق للترميـز وتمريـر الانتقادات الاجتماعية والسياسية والدينية» [١] .

٢- الوقفة pause:

الوقفة هي أبطأ سرعات السرد وتتمثل بوجود خطاب لا يشغل أي جزء مـن زمـن الحكاية[٢]، وبعض الوقفات تكون « وقفات استطرادية، بل خارج القصة، ولها طابع التعليـق والتأمل أكثر مما لها طابع السرد» [٣]. وعلى الرغم من وجود مثل هذه الوقفات إلاّ أنّهـا لـم تأخذ حيزاً كبيراً من الروايات الثلاث، نذكر من ذلك تلك الوقفة الاستطرادية للراوي في رواية «حسيبة» وهي أكبر الوقفات في الثلاثية سعةً نصيةً، إذ يخصص قرابة ثلاث صفحات ونصف للحديث عن تشكل مدن الواحات والمقارنة بين رجال الواحات ورجال المغامرة في محاولـة للفصل بين عالم **صياح المسدي** وعالم الدكنجية المتمثل **بحمدان الجوفدار** وأصـدقائه، ومـن ذلك أيضا تلك الوقفة التي يفسر بها تعلق الفتيات الباريسيات **بفياض** الذي كان يحكي لهن عن الشرق الساحر والأسطوري، حيث يشرح لنا الراوي الظروف الواقعية التـي كـان يعيـشها المجتمع الغربي إثر التطور الهائل الذي حدث في كل جوانب الحياة وما جره هذا التطور من حرب عبثية، وما خلّفته هذه الحرب من دمار مادي ونفسي : « بهذه الجملة البسيطة معـدودة الكلمات تغير العالم من حول **فياض** ... تغير ليحوله إلى نار تسعى إليها الفراشـات باحثـات عن دفء يخرجن به من صقيع الخيبة التي كان يعيشها العالم بعد تلك الحرب العبثية السخيفة التي مر بها عالم الآباء حين اختلس منهم إخوة وآباء وأصدقاء وأبناء للا هـدف ولا معنـى فجعلهم يحسون بفساد العالم الذي صنعوه من عقلٍ بارد وصنعهم من آلات ميكانيكيـة...»[٤]، ونطالع مثل هذه الوقفات أيضا في رواية « هشام » في ذلك الخطاب الذي يوضح فيه الـراوي الأسباب التاريخية التي أدت إلى ظهور ما يسمى بالمدارس الأهلية التي صار **بهجة** فيما بعـد أحد رجالاتها، و**هشام** طالباً فيها : « في تلك الأيام وفي إبان الصراع الحاد بين حـضارتين ، حضارة جاءت من الغرب <...> ولكنّها لا تحمل الاحترام الكافي أو لا تحترم أصلاً الثقافـة المحلية بجذورها ورغباتها واتصالاتها وبين ثقافة عمرها آلاف السنين... في تلك الأيام وفـي

---

١ تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار شـرقيات، القـاهرة، ط١، ١٩٩٤ ، ص٩

٢ انظر: لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ... ص ١٧٥

٣ جيرار جينت ، عودة إلى خطاب الحكاية ... ص ٤٢، ٤٣

٤ خيري الذهبي، التحولات، فياض ... ص ٦٨

إبان الصراع الحاد بين هاتين الحضارتين حاولت فرنسة عبر التعليم والمدارس أن تغير مـن وجه البلاد... ›› [1].

وقد تكون الوقفات وصفيةً، أي يكون الوصف أساساً لها، وهذا مـا سـنتحدث عنـه بصورة أكثر تفصيلاً، لكن لابد قبل ذلك من الإشارة إلى أنّنا حين تناولنا الوصف في موضـع سابق، تحدثنا عنه بالتركيز على كونه أداةً يتحدد بها المكان وترتسم صـورته بهـا وتتكـون عبرها الدلالات المختلفة للمكان، أما حديثنا الحالي عن الوصف فهو يتجه إلى التركيز علـى الوصف من ناحية كونه فعاليةً سرديةً زمنيةً أي تـشتغل داخـل الـزمن الـسردي وتتعـدد موضوعاتها فقد تكون وصفاً للأمكنة أو الشخصيات أو الأزمنة أو الأشياء... وإذا كـان مـن الشائع أن الوصف يشكل توقفاً زمنياً في السرد فإن هذا التوقف تختلف أشكاله وغاياته، بل إنّه يخرج في كثير من الأحيان عن كونه توقفاً زمنياً وهذا ما سنتحدث عنه لاحقاً.

سمات الوصف في الثلاثية:

١- التنوع التعبيري للوصف على صعيد تعدد الحالات والأنواع:

أ- تعدد حالات الوصف:

نقصد بحالات الوصف تلك الحالات التي تتشكل من العلاقة القائمة بين الواصـف أو المتأمل وموضوع الوصف. وقد عاينا ثلاث حالات: الأولى تتمثل فـي الحيـاد القـائم بـين الواصف وموضوع الوصف حيث ينظر الأول إلى موصوفه نائياً بحالته النفسية عنه ومانعـاً أي تفاعل بين الطرفين، مما يشكّل حالةً من التجاور بين الواصف والموصوف يسودها الحياد، نقرأ في رواية ‹‹حسيبة››: ‹‹ حين اقتحمت الحارة متجهة إلى البيت رأت الحارة بعيون جديـدة للمرة الأولى فتلكّأت، نظرت إلى الأرض المبلطة بالحجارة البازلتية السود، وأحست بالحزن، التفتت إلى اليمين تراقب باب بيت الأزمرلي الخـشبي، المربعـات والمثمنـات والمثلثـات والمعينات تتأملها وكأنها تراها للمرة الأولى وأحست بالحزن، نظرت إلى القـوس الحجـري يحمل باب الحارة والذي لم يغلق منذ سنوات وأحست بالحزن›› [2]. إن المثال السابق يكـرس حالة من التجاور بين جمال الحارة القديمة بمكوناتها الخاصة وحزن النفس الناظرة إلى هـذا الجمال والتي كما لم يغير هذا الجمال من حزنها شيئاً ، فإنّها بدورها لم تطبع حزنهـا علـى الأشياء الجميلة التي تراها.

١ خيري الذهبي، التحولات، هشام أو الدوران في المكان ... ص ١٤٩

٢ خيري الذهبي، التحولات، حسيبة ... ص٤٨

يتكرر ما يشبه هذه الحالة في رواية «فياض»، إذ يوصف الفضاء الذي يراه **أسامة** من سور قلعته مترافقاً مع وصف لمشاعره الحزينة بما يخلق انفصالاً بينه وبين الفضاء: «النهر العظيم الهائج والسهول الخضر تنساب إلى الجنوب البعيد ولكن القلب حزين، غلائل الحمام تتمروح، تنقبض، تتسع، تمتد تتحول إلى شريط طويل، تعلو وتعلو حتى تعجز العينان عن اللحاق بهما، ولكن القلب حزين» [1].

والحالة الثانية يكون الانفصال انفصالاً تاماً بين النفس وموضوع الوصف، يتجاوز عدم تأثير حالة النفس في الموصوفات إلى عدم القدرة على رؤية هذه الموصوفات أو الشعور بها، إذ تكون النفس في مرورها بالأشياء قد انسلخت عنها تماماً، ولنتأمل هذا المثال الذي يتحدث عن مرور **فياض** و**منصور** بالمكان وهما على درجة عظيمة من اليأس والحزن:

«جررا أقداماً أربعة، واخترقا حارات كثيرة مهزومين يتساندان مكسورين يجتران حلماً لا يعرفه سواهما، جررا أقداماً أربعة، واخترقا حارات لا يريان أقواسها العتيقة، لا تحس أقدامهما بحجارتها الناتئة، ولا تسمع آذانهما خرير طوالعها، ولا يشمان روائح نارنجها وكبادها، فالحزن الذي كان ينغل في قلبيهما كبير كبير»[2].

أما الحالة الثالثة فهي حالة تفرض نوعاً من التفاعل بين الذات والأشياء، تتدخّل فيه حالة النفس الناظرة إلى الأشياء، بالوصف المؤطر لها وتطبع طابعها عليها، وهذا ما نستطيع أن نسميه بالوصف النفسي، لأن النفس تجعل من انفعالاتها الداخلية منطلقاً للوصف، وهذه الحالة كانت الأكثر بروزاً في الثلاثية، فلنقرأ هذا الوصف لآلات الغزل التي أعادتها العاملات إلى **حسيبة** بعد أن حلت محلها الآلات الحديثة: «نظرت إليهن صامتاتٍ، مائلاتٍ جانباً، فاتحاتٍ أفواههن جثثاً دون روح، قتيلات زمن بائد، ضحايا تغيرات لم يكن لديهن يد فيها، وأحست بالحزن، اقتربت منهن، مسحت عليهن بكفها، أرادت مواساتهن»[3].

إن وصفاً آخر للآلات لم يكن بالضرورة ليرى حالتها على هذا النحو، لو لم تتدخل الحالة النفسية في صياغة هذا الوصف. ونقرأ في رواية «فياض» إذ ينظر إلى **روجيه** بعد أن صار على الطرف المناقض له انتماء وحضارةً وموقفاً: «ونظر إلى **روجيه** على مائدة الإفطار، نظر إليه متفحصاً محايداً للمرة الأولى دون حب ودون خوف ودون امتنان، وأخذ قناع النبل في التهتك من حول وجهه وأخذت صورة الرومانتيكي الحالم بعالم مضيء تتشقق

---

١ خيري الذهبي ، التحولات، فياض ... ص ٤٤١.

٢ نفسه، ص٤٣٩.

٣ خيري الذهبي، التحولات، حسيبة ... ص٢٤٦.

ليتبدى وجه جديد، وجه **غليام** الراغب بالانتقام لجراح جده <...> رأى الوجه الواقف فوق قلعة شيزر يكور كفيه جاعلاً منهما بوقاً يخاطب أرواح الأجداد...))[1]. ومن الملفت أن يتكرر هذا الوصف مؤكداً المضمون السابق في الصفحة ذاتها. ((نظر إلى **روجيه** إلى وجهه الجانبي يرشف كأسه بهدوء <...> رأى قناع النبل يتشوّه...))[2]. إن النفور والعداء الذي تسرب إلى قلب **فياض** تجاه **روجيه**، أخذ يلقي بظلاله على كل ما له علاقة **بروجيه** ، حركاته، مواقفه، حتى ملابسه: ((نظر إلى قبعة **روجيه** الموضوعة على الطاولة وللمرة الأولى يراها منفّرةً عدائية بشكلها المدور المستفز وبرفرفها الواقي من الشمس المتحدي...))[3].

كذلك ينظر **بهجة** إلى نفسه في المرآة فلا يجد القبح المعتاد، بل يرى ملامحه تنضح بجمال لم يعرفه سابقاً قبل أن يحب **وداد**، فالإحساس الجديد ملأ روحه بحالة جديدة ترى الجمال في الأشياء وإن لم يكن موجوداً، ((وجد نفسه ينشد إلى المرآة عند المغسلة يتأمل وجهه بعد غسله، فيرى عينه البنية الجميلة والخدين الممتلئين والجبهة التي تنضح بالحيوية والشباب))[4].

وهذا الإحساس الجديد الذي غمر **بهجة** جعله يرى الموجودات حوله بطريقة مغايرة : ((كان دفء ما ينتشر في كل مكان، دفء جديد ينشر رائحة عجيبة استطاع شمها للمرة الأولى، دفء جعل أزهار الصنوبر الجديدة تضفي على المكان توتراً شبقياً لم يعرفه من قبل))[5].

ب- تعدد أنواع الوصف:

يتعدد الوصف ويغتني من جانب آخر أيضاً، حيث نجد الوصف الواقعي القائم على تأطير المكان أو التعريف بالأشياء أو الأشخاص ... وتبرز هنا الوظيفة المرجعية أو المعرفية للوصف التي تهتم بتوصيل معلومات عن هذا المرجع الموصوف[6]. وهناك الوصف الشعري الذي يتم فيه التركيز على الوظيفة الشعرية للّغة الواصفة أي: ((استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص))[7].

---

١ خيري الذهبي، التحولات، فياض ... ص ١٥٤-١٥٥.

٢ نفسه، ص١٥٥-١٥٦.

٣ نفسه، ص١٥٥.

٤ خيري الذهبي، التحولات، هشام أو الدوران في المكان ... ص١٧٥.

٥ نفسه، ص١٧٥.

٦ انظر: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية ... ص٢٧.

٧ نفسه ، ص٣٢.

ويتحدد هذان النوعان من الوصف انطلاقاً من الأدوات التي يستخدمها الوصف لإنتاج الصورة الوصفية، وتحتوي الثلاثية جميع أشكال الوصف فهناك الوصف المباشر القائم على ذكر الصفات الملائمة للموصوفات، أو ذكر تفاصيل خاصة كاللون أو الهيئة أو المكونات، ويعج الفصل الثالث عشر من رواية ((**فياض**)) بمثل هذا الوصف المباشر كوصف فضاء الماخور بما فيه من مكونات: ((أسرةٌ ونمارق، زرابي وطنافس، ديباج وإستبرق، سندس وحرائر، فتيات من الصين، من الهند...))[1].

وهناك أيضاً الوصف القائم على الصورة الفنية من تشبيه واستعارة[2]، وهنا نميز بين نوعين من الصورة، تلك الصورة التي غرضها التوضيح وتقريب الشيء الموصوف أكثر فأكثر إلى ذهن المتلقي وتكون غالباً ذات طابع حسي، وتأتي أغلب الأحيان مختلطة بنوع من الوصف الواقعي التأطيري، مثل هذا الوصف لقلعة شيزر ((الروشن العظيم المسور بالطلاقات والمزاريب، بقايا الرصاص المذاب ما تزال عالقةً مشكلةً فضةً قاتمةً ملساء، الصفصاف والطرفاء والحور والجوز البعيد يتماهى ويتماهى ليصبح مسطحاً أخضر لا نهائياً، الثعبان الفضي المرتعش يخترق السطح الأخضر))[3]. ولننظر إلى هذه الصورة الحسية التي يوصف بها **منصور** من وجهة نظر **فياض**: ((أحزنه ذلك الشرود في العينين وتلك اللحية لم تُحلق لأسبوعين فانتشر الملح فيها في الفلفل ضمن صينية تجاعيد حزن الوجه))[4].

وقد تخلق الصورة الوصفية جواً من الإيحاء الذي يجعلها تبدو مفتوحةً إلى حد ما مثل وصف **حسيبة** وهي خاضعة لطقوس النوبة مستسلمة للشيخ الذي ينفّذ تلك الطقوس:

((خطا إلى الأمام خطوةً فارتعشت المزاهر خطا أخرى فهمست الدفوف وخطا خطوتين فانفجرت الطبول والصنوج وماج البيت وصل إليها عائداً فصمت كل شيء الطبول والصنوج والمزاهر بل وحتى البحرة كفّت عن التدفق وشجرة المسك عن الاهتزاز خطا فوقها الخطوة الأولى وقال بسم الله فأحست **حسيبة** بخطواته تمس جسدها كغيمة لا ثقل لها أحست بقدمه كهمسة صنج حملتها الريح وأحست في جسدها راحة لم تعرفها ولم تحلم بها من قبل...))[5].

---

١ خيري الذهبي، التحولات، فياض ... ص ١٤١

٢ تمت الاستفادة هنا من بحث بعنوان ((تقنية التعبير في أسلوب حنامينه الروائي)) للباحث صبحي البستاني من كتاب الرواية السورية المعاصرة – الجذور الثقافية والتقنيات الروائية الجديدة بإشراف جمال شحيد وهايدي توليه، ص١٤٢ وما بعدها.

٣ خيري الذهبي، التحولات، فياض ... ص١٥٧

٤ نفسه، ص ٤٣٨

٥ خيري الذهبي ، التحولات، حسيبة ... ص ١١٧.

وقد يتم اللجوء إلى تكرار بعض الصيغ التي تُفْتَتَح بها عبارات الوصف مما يجعلها تقوم بدور القوافي الشعرية بطريقة معكوسة عن طريق ربط الصيغ وتكرار النماذج الصرفية والنحوية وضبط الإيقاع الداخلي للعبارة [1] كما في هذه اللوحة التي تصف موت **خالدية** وسط أصص الزهور التي انزلقت معها على الدرج: ((انزلقت **خالدية**، وزلقت معها كل الأصص، تلك الأصص التي رصفتها عمراً فعمراً وشباباً فشباباً وسعادة فسعادةً، انزلقت معها كنوز الأخضر والأصفر والأحمر والكحلي والبنفسجي، انزلقت وانزلق معها صفوف الساعات والأيام والليالي التي رصفتها على الدرج. انزلقت وانزلقت معها أحلام وأمان وأفراح لم تسعد بها...))[2].

وقد تم توظيف التكرار في الثلاثية لترسيخ الوصف وتثبيته في ذهن المتلقي، وخاصة وصف الشخصيات حيث يتم اختيار مجموعة محددة من الصفات التي تسم الشخصية وتميزها لتتكرر في أكثر من موضع، وصِف **غسان** في رواية ((**هشام**)) على سبيل المثال أكثر من مرة بالصفات ذاتها تقريباً وهي : الكهل الأشيب حسير النظر، كذلك وصِف **بهجة** بالكهل الأعور الأهتم الأصلع في أماكن كثيرة من الرواية ذاتها.

وقد لجأت الروايات الثلاث إلى تنويع وجهات النظر مع تكرار الوصف أحياناً، نقرأ في رواية ((فياض)) وصفاً **لفياض** من وجهة نظر **روجيه** على النحو التالي: ((نظر إلى **فياض** ثانية كمن لم يعرفه من قبل، إلى الوجه الأبيض الشاحب إلى العينين الخضراوين الواسعتين إلى الخصلة الكستناوية تتدلى على جبينه في إهمال مقصود...)) [3].

وتتكرر الصفات ذاتها تقريباً في موضع آخر من الرواية لكن من وجهة نظر **حسيبة**: ((ولكنها لم تستطع أن ترى منه إلا العينين الخضراوين والأهداب الطويلة ، والشعر الكستناوي المتمرد على الجبين))[4].

كذلك نطالع وصفاً **لزيدان** من وجهة نظر أهل الحارة في رواية ((هشام)): ((لكنهم فوجئوا بهذا الرجل النحيل الأسمر ذي الوجه المسنون، والشاربين الأسودين والبدوي العينين

---

١ انظر : صلاح فضل ، شفرات النص – دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ٢٠٤-٢٠٥.

٢ خيري الذهبي، التحولات، حسيبة ... ص ١٢١.

٣ خيري الذهبي، التحولات، فياض ... ص ١٨

٤ نفسه، ص ٣٢٠

والسلوك... ﴾ [1]، ويتكرر الوصف نفسه تقريباً من وجهة نظر **هشام** ﴿ يراقب هـذا المتأمـل فحمي الشاربين، بدوي العينين والناظر إلى البعيد... ﴾[2].

٢- السمة الأخرى التي تميز بها الوصف إلى جانب التنوع التعبيري فـي التوظيـف هي عدم الإحساس ببوطأة التوقف الزمني الوصفي، وذلك مرده إلى عاملين اثنين: أولهمـا أن الوصف كان مكثفاً وانتقائياً في آنٍ معاً في حضوره داخل النص السردي، وهذا ما لاحظنـاه خلال وصف الشخصيات بصورة واضحة في الفقرة السابقة، إذ كان يتم انتقاء مجموعة محددة مقتضبة من الصفات التي تسم الشخصية.

أما العامل الثاني الذي كان يدعو إلى عدم الإحساس ببوطأة التوقف الزمني الوصـفي فهو بروز نوعين من الوصف في الثلاثية أولهما: الوصف المترافق بنشاط تـأملي، والثـاني: الوصف الملتحم بالسرد أو السرد الوصفي.

يحدد صاحب كتاب ﴿ وظيفة الوصف في الرواية﴾ العلاقة بين الزمن والوصف بـأن الوصف حين يكون معبراً عن الحدث فإنّه يسرع بزمن السرد على حساب زمـن الحكايـة*، وحين يكون الوصف تأملياً أو ملاذاً لشخصية ما تبتعثه بصرية منصبة على الداخل أو الخارج فإن العلاقة بين زمني السرد والقصة تتوازى، أما حين نكون أمام السرد الوصفي، وهـو مـا أشرنا إليه سابقاً بأنّه التحام بين السرد والوصف، فإنّنا نكون أمام إبطاء ضـئيل فـي زمـن الحكاية وإطالة طفيفة لصالح زمن الخطاب، وحين يكون الوصـف تحلـيلاً محـضاً لنفـسية الشخصية أو يكون توضيحاً للسرد فإنّنا نحصل على زمن شبه متوقف في الحكاية، وعنـدما يكون الوصف منصباً على الشيء أو المكان أو المظهر الخارجي دون أن يكون هذا الوصف دالاً على أحداث ضمنية فإن الحكاية تتوقف تماماً[3].

إن ما سماه الباحث بالوصف التأملي أي ذلك الوصف الذي ينتج عن تأمل الشخـصية لشيء أو مكان أو شخصية أخرى أو غير ذلك وهو الأكثر بروزاً في الثلاثية ولو أعدنا النظر في الأمثلة التي ذكرناها في الفقرة السابقة(التنوع التعبيري للوصف)، لوجـدنا أن الأفعـال: رأت، نظرت، يتأمل، يرى، كانت تفتتح الوصف في معظم الأمثلة المذكورة، وهي أفعال كان

---

١ خيري الذهبي، التحولات، حسيبة ... ص ٢٦٠

٢ نفسه ، ص ٢٦١

* يقصد الباحث هنا بزمن الحكاية المعنى الذي استخدمناه في بحثنا بمعنى زمن القصة أو الزمن المرجعي.

٣ انظر عبد الله أبا هيف، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحـاد الكتـاب العرب، ٢٠٠٠، ص٣٧٧ (المرجع الأساسي غير متوفر وهو كتاب: وظيفة الوصف في الرواية لعبد اللطيف محفوظ.)

يتيح لها الراوي أن تنطلق من ذوات الشخصيات فتحدث خرقاً لسيطرة الراوي علـى زمـام السرد لتكون الشخصية سيدة الموقف الوصفي، هذا ما كان يؤدي إلى إحداث نوع من التوازن بين زمن السرد وزمن القصة المرجعي بالإضافة إلـى التـوازن بـين دور الـراوي ودور الشخصيات التي كانت تتسيد موقف الوصف.

النوع الثاني الذي أبرزه التوظيف الوصفي في الثلاثية هو السرد الوصفي الذي يدعى أيضاً بالصورة السردية وقد تحدثنا عنه ملياً حين تناولنا الفضاء اليومي في رواية ((حـسيبة))، الذي كان فضاء توصف فيه الأفعال والحركات لا الأشياء الساكنة، وهذا النوع من الوصـف كان يؤدي إلى إطالة لكنها طفيفة في زمن السرد أو زمن الخطاب على حساب زمن القصة.

٣- الحذف Ellipsis:

يقف الحذف إلى جانب المجمل بوصفهما حركتين سرديتين تسرعان وتيرة السرد كما أسلفنا ، والحذف هو حركة سردية تقوم على إسقاط فترة زمنية قصيرة أو طويلة مـن زمـن القصة وعدم التطرق إلى الأحداث التي وقعت ضمنها [1].

ويجعل جينت الحذف في ثلاثة ضروب : ١- الحذف الصريح: وهو الذي يشار فيه إلى الزمن المحذوف مع تحديد هذا الزمن أو عدم تحديده ، ويمكن أن يكون الحذف في الحالتين مصحوبا بخبر ما ينعته مثل ((مضت بضع سنوات من السعادة)).

٢- الحذف الضمني: وهو حذف لا يشار فيه إلى الزمن المحـذوف لكـن القـارئ يـستطيع الاستدلال عليه من وجود ثغرة في التسلسل الزمني.

٣- الحذف الافتراضي: وهو الذي يستحيل تحديد موقعه في النص، وهو الأكثر نـدرة بـين أنواع الحذف، ويعرف بوجوده بعد فوات الأوان ، كالحذوف التي تكشف عنها الاسـترجاعات مثلاً[2].

ويقترح الباحث **عبد الوهاب الرقيق** التمييز بين مستويين للحـذف ، همـا المـستوى الزمني حيث تكون مدة الحكاية المحذوفة محددةً أو مسكوتاً عنها، ويقترح لـذلك تخـصيص صفتي مرقم وغير مرقم، والمستوى الشكلي حيث يكون الحذف معلناً ((صريحاً)) أو مضمراً ((ضمنياً)) أو مفترضاً ((افتراضياً)) [3].

---

١ انظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ... ص ١٥٦

٢ انظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية ... ص ١١٧ وما بعدها

٣ انظر: عبد الوهاب الرقيق، في السرد- دراسات تطبيقية... ص ٥٠

يظهر الحذف في الثلاثية بشكليه الصريح « مرقماً وغير مرقم » والضمني، ويعتمد عليه بصورة عامة لتسريع السرد والقفز فوق الأحداث التي لا يعزى لها الأهمية الكافية فالتسريع « يقرب المفاصل المشحونة ويكسبها عمقاً وكثافة تخييلية» [1].

وتتفاوت أجزاء الثلاثية في مدى اعتمادها على الحذف ، فقد تكون المدة المحذوفة كبيرة حيث تم التصريح في رواية « حسيبة » أكثر من مرة بحذف زمني مدته سنتان أو أكثر: « بعد سنتين من هذه المغامرة حين أخذت تستذكر الماضي» [٢].

« بعد سنوات وكانت قد فقدت **عمر وياسين، ومحمد وعلي**» **[٣]**.

أما في رواية « فياض » فأقصى مدة تم التصريح بحذفها هي أربعون يوماً: « قال **إياد** بعد إيقاف استمر أربعين يوماً» [٤].

يشارك الحذف في تنظيم الأحداث واقتصادها في الروايات الثلاث، ويكون الظهور الأمثل له في الحكايات الفرعية الخاصة بماضي شخصيات غير الشخصيات المحورية في الروايات مثل حكايات **عبد الله** – **زيدان** – **صلاح** – **غسان** ...

ويوظف الحذف بصورة واضحة في بدايات كثير من الفصول في رواية « فياض » مثل الفصول « ٦ – ٧ – ٨ – ٢١ – ٢٦ – ٢٧ – ٢٨ » التي تبدأ بحذف ضمني يكون غرضه في غالب الأحيان إثارة التشويق والتساؤل حول ما جرى في الفترة المحذوفة، مثل الحذف الضمني الوارد في بداية الفصل الحادي والعشرين الذي يفهم من سياق وجود **فياض** في بيت **حسيبة** دون مقدمات تمهد لذلك[5]، مما يشكل ثغرة بين نهاية الفصل السابق وبداية الراهن، يعود الاسترجاع ليرممها.

واعتماد رواية « فياض » بشكل أساسي على الحذف الضمني لا يلغي وجود حالات الحذف المعلن التي يلجأ فيها الراوي إلى عبارات مثل : فيما بعد ، في زمن تال، بعد أيام... ونستطيع أن نلحظ أن كثيراً من حالات الحذف المعلن تقترن في هذه الرواية بخبر يصف المدة المحذوفة بما لا يجعلها مجهولة تماماً للمتلقي مثل:

---

١ عبد الوهاب الرقيق، في السرد- دراسات تطبيقية... ص ٥٤

٢ خيري الذهبي، التحولات، حسيبة ... ص ٢٦٥

٣ نفسه، ص ١١٨

٤ خيري الذهبي، التحولات، فياض ... ص ٣٧

٥ نفسه، ص ٣٠٩

((انقضى أسبوع والقلعة لا تستسلم)) [1]، ((بعد يومين تفكير وهروب من المواجهة))[2]، و((بعد يومين من مراقبة لا مبالية))[3]. وقد يصحب هذا الحذف المعلن بكلمات تعطي انطباعاً بسرعة وقوع الحدث المكروه مثل: ((فبعد يومين فقط جاء **إياد** ينقل الكارثة))[4] ومثل أيـضاً: ((ولكنه في اليوم الثالث فقط أدركه قبل أن يموت)) [5].

ويوظَف الحذف في رواية ((فياض)) أحياناً ليفصل بين مشهدين مقتسماً هذه الميـزة مع حركة سردية أخرى هي الإجمال[6].

وإذا كانت روايتا **حسيبة** و**فياض** تقومان أساساً على مبدأ التتابع الزمني بمـا يـسهل تحديد مواقع الحذف فيهما فإن رواية ((هشام)) تبتعد في ديدنها العام عن هذا المبـدأ، فهنـاك روايات ((تُكتَب أصلاً بعيداً من هاجس التتابع والاستمرار الخطي المـألوف فـي الأعمـال الكلاسيكية أي بالاستناد إلى مبدأ الحذف الضمني الذي يقضي بالتصرف في ترتيب الأحـداث بما يوافق تطور الحبكة القصصية وبغض النظر عن موقعها من السيرورة الزمنيـة للروايـة ككل)) [7]. لكن ابتعاد الرواية عن هذا المبدأ، مبدأ التتابع الزمني، لا يقصيه إقصاء تاماً، فهـو موجود ينتظم خط الحاضر السردي عامةً، وهو موجود أيضاً لينتظم معظم حكايات الماضـي المستقلة، وتسهل موضعة الحذف في هذين المكانين، لكنها تصبح دون جدوى في أي مكـان آخر . فالحذف الضمني واضح على سبيل المثال في بداية الفصل الثاني على محور الـزمن الحاضر، لأننا نحس بقفزة سردية بين نهاية الفصل السابق وبداية الثـاني إذ ينتهـي الفـصل الأول باستخراج **هشام** كنز الأشباح إثر عودته إلى البيت القديم. ((شد الحلقة فارتفعت البلاطة ... وانطلقوا من كهف كنزهم يترنحون))[8]، ويبدأ الفصل الثاني بعد ذلـك مباشـرة بالعبـارة التالية ((ما رأيك يا سيدي ألم يئن أوان القيام بالتفتيلة))[9] وهي الجملة التي توجهها **لينـا** إلـى **هشام** أثناء وجوده مع أصدقاء تلبيةً لدعوة عشاء في منزلها ، ونلاحظ القفزة الـسردية بـين اللحظتين السابقتين والتي تثير الفضول والتساؤل لدى المتلقي ، لكن ذلك ما يلبث أن ينجلـي

١ خيري الذهبي، التحولات، فياض ... ص ٤١٢
٢ نفسه، ص ٣٠٢
٣ نفسه، ص ٤١٩
٤ نفسه، ص ٣١٩
٥ نفسه، ص ٣٤٤
٦ نفسه، انظر ص ٢٨٧، ٣٦٨
٧ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ... ص ١٦٣
٨ خيري الذهبي، التحولات، هشام أو الدوران في المكان ... ص ١٥
٩ نفسه، ص ١٧

بعد متابعة القراءة إذ تتكفل الاسترجاعات فيما بعد بملء الثغرة الزمنية ، وإذا تعقبنا محور الحاضر إلى النهاية سنلاحظ أن اعتماد السرد على الحذف يقلّ بوضوح منذ الفصل الخامس وهذا ينطبق أيضاً على حركة سردية أخرى هي المجمل، لأن حاضر السرد يصبح مرتهناً لحركة سردية أخرى هي المشهد، أما على محور الماضي فإن الحذف يشارك مع المجمل في تنظيم السرد ضمن الحكايات السردية الاسترجاعية الأساسية لاقتصاد الأحداث الأقل أهمية من الحكاية، فهذه الحكايات الاسترجاعية كانت تزخر بالحذف في شكليه المعلن والضمني مثل حكاية **لينا** مع **صلاح** التي فيها ما يزيد على تسعة حذوف بين معلنة وضمنية مثل: ((كان أن رأته في مكتبها بعد أيام ثلاثة ثم بعد أسبوع، ثم بعد ثلاثة أيام ثم بعد أسبوع))[1] ((وفي مرة تالية وكان يوصلها إلى بيتها))[2]،((بعد أسبوع من فنجان قهوة بيتها)) [3].

٤- الإجمال Summary:

الإجمال هو حركة سردية تلخص أحداثاً وقعت في عدة ساعات أو أيام أو شهور... دون تفاصيل أعمال أو أقوال [٤].

ويتميز الإجمال بسرعته المتغيرة، فتتفاوت النصوص المجملة كمياً حسب سياقها، والوظيفة التي تؤديها والمادة التي تنقلها وكيفية تعامل الراوي معها، مما يعني أن الإجمال قد يشغل جملة وقد يشغل فصلاً كاملاً [5].

ويرى **جينيت** أن الإجمال ظل حتى نهاية القرن التاسع عشر وسيلة الانتقال الأكثر شيوعاً بين مشهد وآخر، وبالتالي النسيج الذي يمثل اللحمة الأساسية للحكائية الروائية، مضيفاً إلى ذلك أن الاسترجاعات معظمها تنتمي إلى هذا النوع السردي[٦].

وتوجز **سيزا قاسم** في كتابها ((بناء الرواية)) الوظائف الأساسية المحددة للإجمال في الرواية الواقعية على النحو الآتي:

١- المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

٢- تقديم عام للمشاهد والربط بينها.

٣- تقديم عام لشخصية جديدة.

---

١ خيري الذهبي، التحولات، هشام أو الدوران في المكان ... ص ٢٠٨

٢ نفسه، ص ٢١٠

٣ نفسه، ص ٢١١

٤ انظر: جيرار جينت ، خطاب الحكاية ... ص ١٠٩

٥ انظر:عبد الوهاب الرقيق، في السرد- دراسات تطبيقية ... ص ٢٦

٦ انظر: جيرار جينت ، خطاب الحكاية ... ص ٧٦

٤- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع المجال لمعالجتها معالجة تفصيلية.

٥- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.

٦- تقديم الاسترجاع. [١]

فإلى أي مدى تحققت هذه الوظائف في الثلاثية، لا بد أن هذه الوظائف قد تحققت في الثلاثية بصورة عامة، لكن التدقيق والتمعن يقودنا إلى معرفة أكبر بآلية هذا التحقق، ورصد التفاوت الحاصل بين الروايات الثلاث في تناولها للإجمال ، حركةً سردية، وإذا بدأنا بمناقشة الاستخدام الأول للإجمال وهو المرور السريع على فترات زمنية طويلة، فإننا سنجد أن الثلاثية عبرت عن هذا الاستخدام بطريقتين واضحتين:

١- النمط السردي الترددي[٢]:

الذي استُخدم ليغطّي فترات تتسم بالتكرار والعادة. وظهر هذا النمط في الأجزاء الثلاثة، لكنّه فرض حضوره بقوة في رواية « **فياض** » التي امتازت بوجود فصول برمتها تعتمد على النمط الترددي مثل الفصول « ٦-٢٠-٢١-٢٢-٢٥ الصفحات الأربع الأخيرة من الفصل ٢٧-٢٨»، ونمثل لذلك بما يلي : « اعتادا غياب **حسيبة** واعتادا اقتسام اللذات البريئة... »[٣]، وفيما بعد ومصراً على خلق شريكة حقيقية له، أخذ **فياض** يجلب الكتب **لزينب** تقرؤها، ولكنها كانت تكتفي بتصفح الغلاف... »[٤].

« وكانت دوامة الاختفاء والهرب من بيت إلى بيت ومن مخبأ إلى مخبأ حتى حطّ الزمان **بفياض** في قرنكة **حمدان الجوقدار**» [٥].

٢- النمط السردي الإجمالي المألوف:

ومن أمثلة ذلك النمط: « وأكمل تجربته، فليس المعطف المحكمجي والعمامة الأغبانية وصار يبدو من الخارج مماثلاً لهم ولم يتوقف عند هذا بل بذل جهده لينسى **فياضاً** القديم، شاركهم فطور الفول المشترك وغمس يديه في الطبق المشترك، متخلياً عن **فياض** القديم،

١ انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية ... ص ٥٦

٢ نقصد بالتردد النمط الذي يروى فيه مرةً واحدةً ما وقع مرات عدة أو لا نهائية. انظر جيرار جينت ، خطاب الحكاية، ص ١٣٢

٣ خيري الذهبي، التحولات، فياض ... ص ٣٣٧

٤ نفسه، ص ٣٤٢

٥ نفسه، ص ٣٢٠

صحبهم في نزهاتهم الرجالية إلى الربوة والشادروان، أصغى إليهم يتقاسمون تكاليف النزهة...)) [1].

قد فاق الاستخدام الترددي للإجمال هذا الاستخدام وفق ما أسلفنا، مظهراً الأفعال الأكثر تعبيراً عن روح الفترات الزمنية المنقضية.

وقد استُخدِم الإجمال في الثلاثية للربط بين المشاهد، وهذا ما نجده واضحاً في الروايات الثلاث، ونستشهد على ذلك بالإجمال الذي يفصل بين مشهدين يتحاور فيهما **إياد وفياض** حول خطورة ما يكتب في الجريدة، فبعد أن ينتهي المشهد الأول نقرأ: ((بدأت الصدامات وانتقل الأمر ثانية وثالثة ورابعة إلى الشهبندر، وفوجئ **فياض** بالشهبندر يقف إلى جانب **خليل بك** فالوضع خطير ولا بد من كوابح بين الحين والآخر و.. انسحب **فياض** من مجلس الشهبندر وانسحب أيضاً من الجريدة)) [2] ويبدأ بعد ذلك مباشرةً المشهد الثاني.

- أما الاستخدام الثالث وهو التقديم العام للشخصية الجديدة، فهو استخدام يبرز في روايتين الأولى ((حسيبة))، والثالثة ((هشام))، وخاصةً الثالثة. أما رواية ((فياض)) فربما كانت شخصية **منصور** هي الشخصية الوحيدة التي تحقق هذا الاستخدام معها، حيث عمد الكاتب إلى تسريد إجمالي لفترات حياتها السابقة على اللحظة السردية التي ظهرت فيها في الفصل الخامس والعشرين. أما الشخصيات الأخرى فقد كانت تُترك ليتم التعرف إليها تدريجياً خلال تقدم السرد، فشخصية **خليل بك** على سبيل المثال حين ظهرت في الرواية لم نجد تقديماً يسعفنا للإلمام بشيء عن ماضيها أو عن حياتها الراهنة، بل تكفلت المشاهد الخاصة بهذه الشخصية والتي تلاحقت عبر الرواية بإعطائنا صورةً وافية عنها تكونت بالتدريج.

أما في رواية ((هشام)) فقد كان تقديم الشخصيات بطريقة معكوسة أي تبدأ من النهاية من ظهور الشخصية معظم الأحيان **لهشام** أو **لينا** شبحاً يستدعي المساءلة حوله، وتم التعرف إلى معظم شخصيات الرواية ضمن فصول محددة وحكايات استرجاعية خاصة بها، مما أدى إلى استخدام الإجمال بشكل أساسي للمساعدة في التعرف إلى الشخصيات بصورة عامة أولاً ثم الاستعانة بالمشاهد الحوارية لإظهار جوانب من الشخصية والتعبير عن نفسها بصورة مباشرة ثانياً.

نقرأ في رواية ((هشام)) تعريفاً بشخصية شوقي قبل الولوج إلى حكايتها مع **لينا**: ((كان **شوقي** متدرباً في مكتب **سمير** نحيلاً واسع العينين ورغم أنّه كان يكبرها بسبع سنين إلا

١ خيري الذهبي، التحولات، حسيبة ... ص ٢٠٥

٢ خيري الذهبي، التحولات، فياض ... ص ٣٠١

أنّه كان يبدو طفلاً أمامها، طفلاً ضعيفاً محايداً صغير الحجم <...> كانت تراه حولها في كل مكان وكانت تعتقد أن عروضه الدائمة للخدمات ما هي إلا استكمالٌ لدوره في التدرب عند **سمير** ومبالغة في التلاطف طلباً لرضاء معلمه. كان يتذكر دائماً أعياد ميلاد الطفلين ... » [١].

واتّبعت رواية « حسيبة » بدورها هذا التوظيف للإجمال على نحو ظهر في تقديمها لشخصيات مثل **زيدان** و**الأجوتان محمود** ...، أما الشخصيات الثانوية فنادراً ما استُخدم الإجمال لإضاءة جوانب متعلقة بها، بل كانت تُترك لأداء دورها السردي المحدود مع الاكتفاء بإشارات بسيطة تعلق عليها وتمهد لحضورها السردي، مثل شخصية **نبيل حمدان** رئيس تحرير الجريدة التي قام **فياض وإياد** بشرائها، فقد تمت الإشارة إليها على النحو التالي: « إذن فهذا **نبيل حمدان** الشهير هذا الرجل الذي لم يعد يحتمل حصار الناس وغضبهم منه فقرر أخيراً بيع جريدته» [٢].

- شكّلت الاسترجاعات في الثلاثية أرضاً خصبة لظهور الإجمال بوصفه الحركة السردية المثلى للسرد الاسترجاعي، خاصةً في رواية « هشام » التي تحدثنا عن وجود استرجاعات أساسية كبرى فيها شغلت الجزء الأعظم من الرواية، يضاف إلى ذلك تلك الحكايات الاسترجاعية الفرعية التي كانت تتضمنها الاسترجاعات الكبرى مثل حكاية حسام الشاب المتدرب عند غسان المتضمنة في حكاية لقاء **صلاح بغسان**، المتضمنة بدورها في حكاية تعرف **صلاح** إلى **لينا**.

وجدير بالذكر هنا أن روايتي « حسيبة » و« فياض » قد أظهرتا تنويعاً بين المشهد والإجمال في صياغة بعض الحكايات الاسترجاعية ويتباين ذلك بين حكاية وأخرى، مثل حكاية تعرف **روجيه** على **ماتيلد** وزواجهما، وحكاية **خالدية** وزيجاتها الثلاث.

ولم يكن وجود حركة الإجمال حكراً على مفارقة الاسترجاع، فقد رأينا أن هناك نوعاً من الاستشراف في الثلاثية هو الاستشراف الإجمالي وظِف فيه الإجمال ليكون أساساً لسرد أحداث مستقبلية.

والاستخدام الأخير للإجمال هو استخدام تميزت الثلاثية بتوظيفه، ونقصد الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث، حتى إن هذا الاستخدام صار من أهم صيغ التعبير عن الإجمال في الرواية وهو البدء بصيغة توحي بحذف زمني يتلوها إدلاء بأهم

---

١ خيري الذهبي، التحولات، هشام... ص ١٢٥

٢ خيري الذهبي، التحولات، فياض... ص ٣٠٦

الأحداث التي جرت في الفترة المحذوفة أو التي أُوهِم بحذفها مثل: ((شهور خمـسة انقـضت حين سمعت **حسيبة** طرقاً متردداً على الباب...))[1].

ويعود السرد بعد ذلك إلى سرد إجمالي إلى ما جرى في الشهور الخمـسة: ((شـهور خمسة كانت قد ودعت فيها **هشاماً** حين صحبته إلى تلك المدرسة المسورة بجـدران حجريـة عالية، شهور خمسة اصطدمت فيها مع **زينب** وتشاجرتا حتى انفصل العالمان...))[2].

ومن ذلك أيضاً: ((وانقضى أسبوع طويل كان الجميع فيه ضد **فياض، حسيبة وزينب** بل وحتى **هشام** الصغير <...> وفي الدكان جاؤوه الشيخ **يوسف** و**أبو سعيد** و**أبو منير** ومعهم أهل السوق وسألوه...))[3].

ونقرأ في رواية ((هشام)) : ((عام طويل انقضى كان **هشام** المحاط بصور **لينا** يظـن أنّه يستعيض بصورها عنها، فيغلّفها بالعتمة حيناً ثم يعيدها إلى الشمس يحاول نـسيان تلـك التي...))[4].

---

١ خيري الذهبي، التحولات، حسيبة ... ص ٢٧٨

٢ نفسه ، ص ٢٧٩

٣ خيري الذهبي، التحولات، فياض ... ص ٣٧٧

٤ خيري الذهبي، التحولات، هشام ... ص ٣٥

رابعاً- التواتر السردي Frequency:

- مدخل نظري:

يحدد جينيت التواتر السردي بأنه علاقات التكرار بين الحكاية والقصة[1]. وهي تتركز في أربع علاقات تنتج ثلاثاً من الحكايات: الحكاية التفردية والحكايـة التكراريـة والحكايـة الترددية.

وتعني الحكاية التفردية حسب ما يرى **جينيت** أن يروى مرةً واحدة مـا وقـع مـرةً واحدة، أو أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية، أما الحكاية التكرارية فتعنـي أن يروى عدة مرات ما وقع مرةً واحدة، وقد يترافق ذلك مع متغيرات أسلوبية أو تنويعات في وجهة النظر، والحكاية الترددية أخيراً هي النمط الذي يروى فيه مرةً واحدة ما وقـع مـرات عديدة أو لا نهائية[2].

ويسمي **تودوروف** هذه الأنواع من التواتر بالقص المفرد وهـو الحكايـة التفرديـة، والقص المكرر وهو الحكاية التكرارية، والقص المؤلّف وهو الحكاية الترددية[3].

وبينما يعد **جينيت** وباحثون آخرون أن التواتر هو «مظهر من المظـاهر الأساسـية للزمنية السردية»[4]، فإن هناك من يرى أن: «التواتر عنصر قائم على جسر بين ما يخـص مقولة الزمن وما يخص الأسلوب»[5] ، بل هناك من ينفي تماماً صفة الزمنية عن التواتر مشيراً إلى أنّها «طبع من طباع الخطاب القصصي»[6] لا أكثر.

ولا ريب أن هناك مفاهيم تتداخل في مقولات النص الأدبي ومن بينها مفهوما الـزمن والأسلوب اللذان يشكلان وجهي التواتر، ولا سـيما عنـدما يتعلـق الأمـر باسـترجاعات واستشرافات تواترية. ولا شيء يمنع عندئذٍ من دراسة التواتر في وجهيه.

---

١ انظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية... ص ١٢٩

٢ نفسه، انظر: الصفحات ١٣٠-١٣١-١٣٢

٣ انظر: تزفيتان تودوروف، الشعرية... ص ٤٩

٤ جيرارجينت، خطاب الحكاية... ص١٢٩

٥ يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، منشورات دار الفارابي، بيروت ط٢، ١٩٩٩ ص٨٧.

٦ عبد الوهاب الرقيق، في السرد... ص ٨٤

وإذا كان هذا التداخل سمةً أساسية للتواتر، فإننا قد نجد استخداماً أسوبياً عارضاً لأحد عناصر النص الأدبي يفرض علينا دراسةً أسلوبية إلى جانب دراسته في وظيفته النصية الأساسية، لأنّنا قد نرى ببساطة أن تأثيرات الناحية الأسلوبية تتحرك في كل اتجاه.

وسنقوم الآن بدراسة الحكاية التكرارية في تجلياتها الأبرز في ثلاثية « **التحولات** ».

أ- الحكاية التكرارية:

رأينا أن التكرار في أحد وجوهه هو سرد متعدد لما حدث مرةً واحدة. وقد يتم اللجوء أثناء ذلك إلى طرائق متعددة فيستخدم أكثر من أسلوب أو راوٍ أو وجهة نظر.

والتكرار هنا يؤدي وظيفة « التأكيد والإلحاح على ما وقع وكأن الراوي مسكون بفعل يعاوده فيشير إليه بأكثر من عبارة وبأكثر من صياغة »[1] . لكن التأكيد على الحدث المتكرر لم يكن على درجة واحدة في النصوص المدروسة، ولم يضطلع بوظيفة واحدة، فقد اقتصر أحياناً على مجرد التذكير بأحداث ماضية تتميز بأنّها أحداث أساسية في خط الرواية العام وفي حياة الشخصية الرئيسية، وتجاوز التأكيد على الحدث مهمة التذكير أحياناً أخرى، إلى مهمات تجلّت عبر توظيف التكرار في السياق السردي.

أما التذكير بالأحداث الأساسية في الروايات فنذكر منه حدث لجوء **حسيبة** مع **صياح** إلى بيت **حمدان الجوقدار** الذي تكرر ذكره أكثر من مرة في رواية « حسيبة »**[2]**. وحكاية **الشيخ عبد العزيز** جد الأسرة الذي تحول من صنايعي إلى دكجني ورفع بذلك مكانة الأسرة[3]. ومن ذلك أيضاً قصف بيت أبي إياد في كفر سوسة وذهاب أم إياد ضحيةً لهذا القصف[4].

أما الحالات التي تجاوز فيها التكرار حالة التذكير بالحدث إلى وظائف أخرى فسنعرض بعضاً منها وهي الحالات الأكثر بروزاً في الثلاثية، ونبدأ بالحكاية التكرارية التي كانت على شكل لازمة سردية تمثل قولاً من أقوال الشخصيات في رواية « حسيبة »، وكانت هذه اللازمة تتكرر من خلال **حسيبة** في تذكّرها لأقوال محددة اتصلت بأحداث كان لها تأثير كبير في حياة **حسيبة** أبرزها تلك اللوازم المتعلقة أولاً بأبيها **صياح** وثانياً **بالشيخ عبد الحميد**، وثالثاً **بفياض** زوج ابنتها. أما اللازمة المتعلقة **بالشيخ عبد الحميد** فهي: «خرقتِ النواميس

1 يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي... ص87

2 خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص150-151

3 نفسه، ص159-230

4 خيري الذهبي، التحولات فياض... ص272

وتحديتِ الشرائع، خرجتِ إلى الجبل وخالطت الذكور، شاركتهم طعامهم وحملت سلاحهم لذا فالذكور تحرمين، امرأة تنجب امرأة وأنثى تلد أنثى)) [1].

لقد استعانت **حسيبة بالشيخ عبد الحميد** لكي تحتفظ بأولادها الذكور لكنها لم تفلح حسب ما هو واضح من اللازمة الشبيهة بالنبوءة، فكان الأولاد يلبثون شهراً أو بضعة شهور ثم يموتون لكي تكون نبوءة **الشيخ عبد الحميد** فعلاً متحققاً ومعمماً على الذكور الذين دخلوا حياة **حسيبة** جميعاً.

وتأتي لازمة صياح في السياق نفسه، وهي مرتبطة بحدث رحيله إلى فلسطين غاضباً من **حسيبة** التي خبأت بندقيته: ((حسن يا **حسيبة** حسن أيتها البنت التي منحتها العمر ووهبتها الجبل فتحولت إلى دكنجية، لا بأس سأمضي وتبكين، سأمضي وستعضين أصابعك...))[2].

وتكتمل لعنة رحيل الذكور برحيل **فياض** أيضاً إلى فلسطين لتحريرها من اليهود فلا يرجع بعد ذاك لكن اللازمة تعود لتسكن وجدان **حسيبة** وتتجاور مع اللازمتين السابقتين:((سأمضي إلى فلسطين سنطرد اليهود ولن نترك فلسطين تضيع))[3].

نلاحظ أن تكرار اللوازم السابقة إلى جانب تذكيره بأحداث أساسية في الرواية فهو يؤكد القدر الذي لاحق **حسيبة** فخلت حياتها من الذكور، وصارت **حسيبة** تهجس بأقوال هذه الشخصيات كلما صادفتها محنةٌ جديدة، تلك الأقوال التي أذنت برحيل قائليها، وأخذت **حسيبة** تجتر مع هذه الأقوال ألمها الداخلي المتجدد بتجدد المحن والراحلين.

يخرج التكرار إلى وظائف أخرى يفرضها السياق الذي يحتضن الحدث المتكرر، نجد من ذلك حدث وقوف **روجيه لوبلان** على برج قلعة شيزر ومناداته جده **غليام** الذي اشترك في الحروب الصليبية سائلاً إياه إن كان الدين قد سدد مما يعني انتقام الفرنسيين في احتلالهم الراهن لأجدادهم الصليبيين الذين كسرت شوكتهم سابقاً. لقد كان ورود هذا الحدث المتكرر يترافق كل مرة مع تطور في موقف **فياض** من **روجيه،** فإذا طالعنا وروده الأول نجد أنه لم يكن يحدِث أي أثر في **فياض:** ((وقفتُ مشدوهاً أمام هذا المشهد المسرحي الذي ذكّرني بمقاطع من راسين كنا نؤديها في **السان جوزف** <...> ولكن الغريب أني لم أشعر في ذلك الحين بالغضب الذي كان يجب أن أشعر به))[4].

---

١ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... انظر الصفحات ١١١-٢٢٠-٢٨٢

٢ نفسه، انظر الصفحات ٧١-٢١٩-٢٢٨

٣ نفسه، ص٢١٨-٢٢٩

٤ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص٢٤

ونقرأ في موضع آخر حين يحدث **فياض** إياداً عن سر تعلقه بتاريخ الحروب الصليبية وعن روجيه: «تَحدثَ عن **ماتيلد** وظرفها <...> عن **روجيه** الحالم بجده البعيد <...> وتوقف فجأة فلقد تذكر: **بلان بلان بلا**... هل سددنا الدين؟ عارفاً بأن هذه طعنة يجب أن لا تُطعن وحكاية يجب ألاّ تُروى وسراً عائلياً يجب ألاّ يفْشَ»[1]، إن الحدث المذكور لا يمر هنا كمروره في المثال الأسبق فقد اكتسب هنا وصفاً بأنّه طعنة وبأنّه يجب ألاّ يروى بل يجب الهروب من ذكره. ثم يرد الحدث نفسه في موضع لاحق ليتطور معه موقف **فياض** إلى الاحتجاج والعداء: «رأى الوجه الواقف فوق قلعة شيزر مكوراً كفيه جاعلاً منهما بوقاً يخاطب به أرواح الأجداد وفجأة تساءل: وماذا عن ديوننا نحن؟ وفجأة تغير السؤال فصار ولكن لم نسينا ولم ينسوا؟ لم ظل حفيد **غليام** يتذكر، ونسي أحفاد **أسامة وشيحة وعرنوس** آخر أيام نصرٍ أُحرز في حوار الشرق والغرب؟»[2]، ثم يصل موقف **فياض** المحتج والغاضب إلى ذروته حين يتذكر هذا الحدث مرةً أخرى فيكون ذكره مترافقاً مع إعلان قطيعة داخلية وفراق بينه وبين روجيه: «نظر إلى **روجيه**... إلى وجهه الجانبي <...> تأمل شاربيه الكليمنصيين وأحس ألم فراق صغيراً يتسرب إليه ... ورأى قناع النبل يتشوه، رأى ذاك الوجه الهادئ المتزن وهو يكور كفيه في حركة مسرحية يخاطب الريح ويصرخ هل سددنا الدين...» [3].

وسنتناول أيضاً حدثين تكررا في رواية « هشام »، الأول هو حدث توقيع **هشام** على وثيقة « أنا مره » في الوطن قبل خروجه من السجن، والثاني هو حدث رؤية **بهجة وداد** سافرة الوجه تُحدث **هشاماً** وتضاحكه أمام باب المدرسة.

يشكل الحدث الأول حدثاً محورياً في الرواية لأنّه يرتبط بالشخصية الأساسية فيها، ويعبر عن أزمتها الرئيسية المتمثلة بانتهاك الجسد والروح وصولاً إلى انتهاك الحرية.

تكرر ذكر هذا الحدث ثماني عشرة مرة، وقد اختُصِر إلى حدوده التعبيرية الدنيا ليتمثل غالباً في عبارة « أنا مره »، وقد وصِفَت هذه العبارة بوصف ظاهر إحدى عشرة مرة على النحو الآتي: «حفرة » مرة واحدة [٤]، « أزمة » مرة واحدة [5]، « وثيقة عار » مرة

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص٨٩

٢ نفسه، ص١٥٥

٣ نفسه، ص١٥٥-١٥٦

٤ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان ... ص ٧٤

٥ نفسه، ص ١٢٢

واحـ ــدة[1]،((وصـ ــمة)) خمـ ــس مـ ــرات[2]،((لعبـ ــة)) مـ ــرة واحـ ــدة[3]، ((لعنة)) مرتين[4]. وقد تُركت عبارة ((أنا مره)) دون وصف ظاهر سبع مرات، لكـن هـذه المرات السبع تتضمن تنوعاً في صياغتها، ونميز منها ثلاث حالات متشابهة أسلوبياً إلى حـد ما وهي:

- أخذت كلماتها الدافئة تذيب بعض الشحم عن قلب خنقه أنا مره[5].
- وسمع جلياً دقات قلب توقف عن النبض منذ أمد طويل، منذ الأنا ((مره)) والـشرخ فـي الروح[6].
- استيقظت الذاكرة الانتقائية للطفولة الحلوة فنسيتُ الآلام والإهانات والانتهاك وأنا مره[7].

ومكمن التشابه الأسلوبي في الجمل السابقة أن الموقع النحوي لعبارة ((أنا مره)) فيها، يتطلب تحويلاً ما يجعل الجملة ملتئمة نحوياً وذات صياغة مألوفة، لكن هذا التركيب المتعمـد في شكله غير الملتئم سطحياً له دلالته العميقة التي توحي بعدم تجاوز **هـشام** النفـسي لهـذا الحدث وإن تجاوزه عضوياً فيما بعد، وعدم قدرته على تحويله إلى حـدث عـادي تـصهره الذاكرة في مصهرها وتمتص تأثيراته غير العادية مع تقدم الزمن، وما ابتعـاد **هـشام** عـن الوطن وازدراؤه لكل ما يمت إليه بصلة في غربته إلا دليل واضح على ذلك، فقد ظـل هـذا الحدث صدعاً كبيراً في نفسه وألماً لا يبرأ، لذلك كان الشكل الإقحامي لهذه العبـارة ضـمن سياقها النحوي إيحاء بالشكل الإقحامي والانتهاكي الذي احتفظت به مدلولاتها في نفس **هشام**، مما يعني أن عبارة ((أنا مره)) وصفَت ضمنياً وإن غاب عنها الوصف الظاهر بفـضل مـا انطوى عليه شكلها التركيبي في السياق من إيحاءات.

أما الحالات الأربع المتبقية فقدمت الحدث على أنّه وثيقة ((ثلاث مـرات))، ومظهـر ((مرة واحدة)) دون وصف ظاهر إيجابي أو سلبي. ((ذلك الصديق الذي جعلك توقع وثيقة أنـا مره))[8]، ((كان في واحد من مشاويره المملة بعد خروجه من مظهر((أنا مره)))) [1].

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان ... ص ١٠٨
٢ نفسه،... انظر الصفحات ٢٧١-٢٧٢-٢٧٣-٢٧٤-٢٨١
٣ نفسه، ص ١٠٢
٤ نفسه، ص ١١٧-٢٧٣
٥ نفسه، ص ١١١
٦ نفسه، ص ١١٧
٧ نفسه، ص ٢٧٧
٨ نفسه، ص ٢٩٣

إن عدم وجود الوصف هنا ينطوي على مفارقة أن تكون ((أنا مره)) مجـرد وثيقـة تُوقع أو مظهر يسهل التخلص منه، مما يستحضر مرة أخرى الوصف الضمني فـي غيابـه الظاهر، تاركاً للقارئ ملء الفراغ الكاذب بسخرية مريرة.

شكلت عبارة ((أنا مره)) التي تختصر حدثاً معيناً لازمةً سرديةً تكررت في أجـزاء متنوعة من الرواية ((لتتحول إلى بؤرة محورية في بنية العمل القصصي))[٢]، وتذكّر باستمرار بأزمة الشخصية، واللافت أنها ذُكرت وكُررت قبل ورود الحدث في السياق الزمني لحكايتـه المستقلة الاسترجاعية المتعلقة بسجن **هشام** في الصفحة ((١٠٢)) وذلك في المواقع الآتية:

- ((كان **تيموري*** وثيقة كتب عليها: أنا مره)) [٣].
- ((فهو يطلب أن تُحرق جثته ولا تُعاد إلى تلك الأرض التي طاردته وطردتـه ووصـمته بوثيقة أنا م ره)) [٤].
- ((كان عليه أن يمشي معها رحلةً طويلةً رحلة تعالجه فيها من ماضيه وتنشله من حفـرة، ((أنا م ره))[٥] وذلك يؤكد أن العبارة شكلت لازمة سردية خرجت مـن سـياقها الزمنـي ولاحقت السرد في أجزاء مختلفة منه كما لاحقت **هشاماً** في حياته.

ولابد أن نذكر أن الحدث المتمثّل في عبارة ((أنا مره)) ورد على لسان الراوي تـارةً، وعلى لسان الشخصيات تارةً أخرى ((**هشام** – **أولغا**))، مما يؤدي إلى تنـوع فـي وجهـات النظر، ويلقي ظلالاً مختلفة على الحدث، وتم تمييز الشكل الكتابي أو الطباعي لعبـارة ((أنـا مره)) أكثر من مرة وبأكثر من طريقة، كأن توضع بين قوسين أو تكتـب كلمـة ((مـره)) بحروف مقطّعة أو باللون الغامق[٦].

ونستطيع باستعراض سريع للنقاط السابقة أن نستنتج أن الحدث المدروس المكرر هـو حدث ينطوي في تكراره على التنوع الأسلوبي الذي أسهم في تكثيف الدلالة وإغنائهـا، وقـد

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان ... ص١٠٩

٢ يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي... ص٨٧

* المعنى المباشر لتيموري هنا: الغازي تيمور الأعرج والمعنى غير المباشر والمقصود هو الـسبب الـذي أخرج هشاماً من الوطن إلى عالم آخر.

٣ خيري الذهبي، التحولات، هشام أو الدوران في المكان... ص ٣٣

٤ نفسه، ص ٧١

٥ نفسه، ص ٧٤

٦ نفسه، انظر الصفحات ٧١-٧٤-١٠٨-١٠٩-١١١-١١٧-٢٧٣-٢٩٣

تتوفر ذلك من عوامل مثل: تجاوز الوصف الظاهر والمألوف إلى وصف ضمني يتشكل أحياناً من حالات تركيبية معينة أو من صياغات تتضمن شيئاً من المفارقة ومن عوامل أخرى كالتمرد على شكل كتابي واحد، وخرق السياق الزمني الطبيعي، وتعدد وجهات النظر.

والحدث الثاني هو حدث لقاء بهجة الأول **بوداد**، وقد تكرر هذا الحدث سبع مرات، وكان الحدث الأهم في حياة **بهجة** فقد غير حياته رأساً على عقب، وجعله يتنازل عن الموقع الذي سعى إليه عمراً طويلاً موقع الخطيب ورجل الدين المحترم لكي ينزل به حب **وداد** إلى أوضع منزلة.

وتكمن أهمية التكرار هنا في قدرته كل مرة على إضاءة جانب من جوانب نفس **بهجة** وتحولاتها المختلفة والمشاعر التي عصفت بها، فحالة الحب التي عاشها **بهجة** منذ رؤيته الأولى **لوداد** كانت تصطخب بمشاعر مختلفة ومتناقضة أحياناً وتولّد أسئلة جديدة لم يكن له بها عهد، من ذلك احتقار **بهجة** لزوجته واستهجانه للخطبة التي طالما خوف بها الناس سابقاً من النساء السافرات الجميلات باعثات الضلال: ((رآها تضحك من موقفه المتجمد عند أول الرواق <...> وعندئذ سيقول كلمته التي سيرددها فيما بعد كثيراً متذكراً مقولة المعراج يتحدث عن أولئك الذين يتركون الطيب ويلحقون بالخبيث فيرى **نعيمة**<...> ويصرخ بصوت ذبحه شيء لم يعرفه من قبل: ولكن أين الخبيث هاهنا؟ وأين الطيب؟ **نعيمة** طيب وهذا المخلوق العجيب الضاحك المتأود عالك العلكة قارص **هشامٍ** من خده خبيث؟))[1].

ومن ذلك أيضاً إحساس **بهجة** بالضآلة والقبح أمام جمال **وداد** الطاغي في تذكر جديد للحادثة: ((ولكنه فجأة رآها تضحك عند باب التكية الحديدي، تضحك وتلتمع الأسنان البيض وتتسع الغمازتان وتشرق العينان فاسترخى وأرخى رأسه في حزن وهتف <...> إلهي لماذا حرمتني منها صغيراً قادراً ولم تعرفني عليها إلا وأنا الكهل الأعور الأهتم الأصلع))[2].

وأيضاً مشاعر الحسد التي أحس بها **بهجة** حيال كل من **هشام** والشيخ **شكري** إثر معاودة الحدث له: ((اقترب منهما وقد شعر أن هذا الشباب إثم وأن هذا الضحك فجور فلم لا ينال من هذا العالم إلا التعبير بالهتم والعور؟ وهذا ينال القرصة في الخد وهذا ينال الضحكة الممراح...))[3].

---

١ خيري الذهبي، التحولات، هشام أو الدوران في المكان... ص ١٤٧

٢ نفسه، ص ١٩١

٣ نفسه، ص ١٩٣

وكذلك إحساس **بهجة** الجديد بجمال الأشياء والموجودات الذي تستهل بـه الـصفحات الثلاث من الفصل الثاني عشر[1].

ومما يجدر ذكره أن تكرار هذا الحدث كان غالباً ما يؤدي إثـر حـضوره إلـى نقلـة واضحة من نمط سردي إلى نمط سردي آخر، كأن يتم الانتقال من خطاب الراوي إلى خطاب الراوي المختلط بخطاب الشخصية في حوار غير مباشر حر أو إلى مناجاة للشخصية: ((يراها فيشهق شيء في القلب <...> في تلويات الروح الممتزجة بالجسد. يا إلهي. إنّه يـذكر جيـداً كيف هب الألم)) [2]، ((رآها وشهق – يا إلهي... شهق فلقد أدرك <...> أنهـا الـسعادة التـي عاشها يومه كله)) [3]، ((ولكن إحساساً صغيراً أشبه بالنعمة – أشبه بالسكر، أشبه بلمسة نور في ليلة قدر جعله يهمس: يا إلهي إذن فهناك في الحياة أشياء أخرى جميلة))[4].

إن استحضار خطاب الشخصية بهذه الطريقة أو تلك أغلب المرات كان له قدرة أكبـر على الإيحاء بتأثير الحدث وهيمنته على **بهجة،** إذ ينفلت كلام الشخصية ليختلط بكلام الراوي أو يتسرب من العقل إلى اللسان في شكل مناجاة تبحث عن متـنفّس لمـا يـضطرم داخـل الشخصية.

إن الحالة المدروسة من التكرار التي يدعوها **جينيت** بالحكاية التكرارية لا تقتصر على الأحداث السابقة فهناك الكثير من الأحداث التي تكرر ذكرها في الرواية، لكن الأمثلة التي قمنا باختيارها ربما تسلّط الضوء على التكرار في تجلياته النصية الأوضح في الثلاثية والوظـائف الجديدة التي قام بها في السياق السردي، مما يرفده بغنى وتنوع واضحين يبتعـدان بـه عـن الوضع التكراري الجامد للحكاية.

ونستطيع أن نختصر الوظائف التي أداها التكرار بحسب الحالات المدروسة إلى:

١- الاكتفاء بالتذكير بالحدث وجعله حاضراً في ذهن المتلقي.

٢- إبراز الأحداث التي تسيطر على العالم الداخلي للشخصية وتضخيم آثارهـا بوسـاطة العودة المتكررة للّوازم التي هي عبارة عن أقوال شخصيات مرتبطة بأحداث معينة.

٣- إضاءة التحولات المختلفة للشخصية عند تذكّرها الحدث أكثر من مرة بما يؤدي إلـى تغير في بناء الشخصية.

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان ... انظر الصفحات ١٧٥-١٧٦-١٧٧

٢ نفسه، ص ١٤٦

٣ نفسه، ص ١٧٩

٤ نفسه، ص ١٤٦

٤- إغناء الدلالة عن طريق التنويع الأسلوبي الذي يتيح تنويعات جديدة على وتر المعنى الواحد.

٥- التعبير عن وجوه جديدة للشخصية يجلوها الحدث المتذكر أو المتكرر.

ب- الحكاية الترددية:

أوضحنا سابقاً بأن الحكاية الترددية هي النمط الذي يروى فيه مرةً واحدة فعلٌ تكرر غير مرة. وقد لاحظنا أن الحكاية الترددية بمعناها السابق قد وردت في الثلاثية عبر حالاتٍ ثلاثٍ، ربما تداخلت أحياناً إلا أن المهيمن فيها بقي حالةً واحدةً أكثر الأحيان.

وهذه الحالات هي: ١- توظيف ترددي يتميز بأنّه يقوم بخلق نماذج للشخصيات من خلال ((تكديس سمات ترددية))[١] حسب ما يصف **جينيت** هذه الحالة إذ يتّسم توظيف التردد هنا بأنّه توظيف كلاسيكي يقترب من وظيفة الوصف في بناء صورة الشخصية[٢]. يدخل ضمن هذا الحيز ما صورته لنا رواية ((حسيبة)) من قيام حمدان الجوقدار غير المعتاد لفتح الباب نظراً لانشغال خادمته، فتُفتَح لنا بذلك كوة على بعض مظاهر حياة حمدان المستقرة التي يستطيع القارئ أن يبدأ بها تعرفه على هذه الشخصية على النحو الآتي: ((وقد كانت ستفعل ذلك لو لم يمنعها ويقوم من جلسته المعتادة كل جمعة أمام البحرة يدخّن نرجيلته قبل أن يأتي الأصدقاء ليبدؤوا سيرانهم الأسبوعي))[٣].

وبما أن رواية ((هشام أو الدوران في المكان)) تبدأ بعودة **هشام** إلى البيت **الجوقداري** بعد غيابٍ طويل ويختار لها الكاتب بناء فنياً تنفتح فيه على الماضي عبر المونولوج والاسترجاع... فقد تكفّل هذا البناء بفتح كوى متعددة على شخصيات الماضي التي ارتبط بها **هشام** خلال إقامته في البيت **الجوقداري**، لذلك نجد مجموعةً من الصياغات الترددية التي تساعد على إعادة بناء نماذج تلك الشخصيات في ذهن القارئ وهي على وجه التحديد: **هشام** الطفل **وحسيبة** الجدة **وزينب** الأم **وفياض** الأب.

إن المثال الآتي سيضعنا أمام **هشام** الطفل بما تكون في نفسه من أحاسيس ربتها الأم، في حالة نموذجية من حالات الطفولة هي حالة مروره المتكرر أمام المقهى: ((كم كان يخاف المرور من جواره فعيون الجالسين فيه، العيون الوقحة القبيحة المعرية، عين العسكر والرعب

---

١ جيرار جينيت، خطاب الحكاية... ص ١٣٢

٢ نفسه، ص ١٣٢

٣ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص ٢١

الذي كانت أمه تعلّمه له <...> وقفزت إلى ذاكرته صور الرعب التي كان يحسها لدى نظرة كل منهم إليه»[١].

وتبرز من بين الصور العائدة إلى ذاكرة **هشام** صورة ترددية أخرى تستدعيها رؤية غرفة الأم **زينب**، تلك الأم الضعيفة أسيرة عاطفتها وحبها **لفياض**: «غرفة أحزان الأم التي تأوي إليها كلما أحزنتها الجدة أو أوجعتها الأيام، غرفة رأس الأم بين كفيها متشنجة الوجه محتقنة العينين، مبتلة الأنف كما اعتاد أن يتسلل ليراها ...»[٢].

ونجد صورة **فياض** الأب تعود إلى الذاكرة عبر رؤية **هشام** الطفل المعارض لرأي جدته في أبيه دوماً: «ولكنّه ظل يرفض صورتها عنه وظل يصنع له صورة البطل الصامد الراغب بالتحرير، الصحفي المعارض...»[٣].

٢- أما الحالة الثانية التي تم توظيف الحالة الترددية خلالها، فهي تلك الحالة التي تتميز بأن هدفها الأساسي اختصار وتكثيف فترات من حياة الشخصية بما فيها من أفعال متشابهة متكررة يجب اقتصادها سردياً والمرور إلى ما بعدها. مثل ذلك ما ورد في رواية «حسيبة» من وصفٍ مكثفٍ للفترة التي قضاها **فياض** في الدكان على النحو الآتي:

«كلما ظنت أن سقطته هذه ستكون الأخيرة وسيتعلم في النهاية وينهض، فاجأها بمهارات عجيبة في السقوط والإفلاس»[٤]. ومن ذلك أيضاً الحالة الترددية التي عبرت بها رواية «**فياض**» عن فترة التهديد والملاحقة والتوقيف التي تعرضت لها جريدته: « ولكن **فياضاً** لم يستطع إحناء رأسه للعاصفة فتوالت الإيقافات وتوالت التهديدات، وهاجم الألمان فرنسة»[٥].

ونجد أمثلة كثيرة على مثل هذا النوع من التردد ضمن القصص الفرعية التي كانت تقودها الشخصيتان الرئيسيتان **هشام ولينا** فيما يتعلق بحياة كل منهما، أو كان يستلم زمام السرد فيها الراوي الغائب العالم بكل شيء أحياناً، من ذلك تلك العبارة التي تصف حياة **لينا** مع زوجها بعيد زواجهما «انكمشت على نفسها لفترة كان **سمير** خلالها يزود ألبومهما بين الحين والآخر بالبراهين على أنه دمر حياتها»[٦].

---

١ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص ٨-٩

٢ نفسه، ص٩

٣ نفسه، ص١٠

٤ خيري الذهبي، التحولات حسيبة... ص٢٢٣

٥ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص٣٠٧

٦ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص٢٠٠

٣- أما الحالة الثالثة التي لوحظ توظيف النمط الترددي فيها فكانت تهدف إلى تكريس أوضاع ترددية مهيمنة تخلق حصاراً حول الشخصية، لا يمكن كسره إلا بعد فترة طويلة نسبياً بحدث مفاجئ يقطع الحالة الترددية المستقرة، وينتقل بالشخصية إما إلى فعل جديد أو ربما إلى حالات ترددية أخرى مغايرة لسابقتها. نطالع في رواية ((حسيبة)) وصفاً لشهر تمضيه **حسيبة** بعد زواج **فياض** من ابنتها **زينب** على نحو عصيب، تتردد فيه حالات معينة كالأرق والتنصت على الأصوات القادمة من الفرنكة... تقول الرواية حول ذلك: ((انقضى شهر طويل، شهر دون نوم، شهر دون ليل، شهر من مواء وخوار وطقطقة وزعفران، شهر دون زمن، دون تاريخ)) [1]. وجدير بالذكر أن هذا الشهر الطويل الذي عاشته **حسيبة** لا ينتهي إلا بإصابة **حسيبة** باللقوة جراء نومها قرب البحيرة في إحدى الليالي، ليكون هذا الحدث نهايةً لآلامها ولجملة الممارسات والحالات التي تكررت في هذا الشهر. ويقدم لنا الفصل الأخير من رواية ((**حسيبة**)) سرداً ترددياً يبدأ بلازمة تعود أكثر من مرةٍ هي عبارة (شهور خمسةٌ) لتنقل لنا مجموعة من الحالات المتكررة التي حصلت في هذه الشهور وعايشتها **حسيبة** مثل: ((شهور خمسةٌ حاولت فيها استعادة الجسور القديمة مع السماء فصارت تكثر من الصلاة وزيارة الجوامع والشيخات، ولكن ساقيها لم تعودا قادرتين على مساعدتها كالماضي))[2]. ونقرأ أيضاً: ((شهور خمسةٌ كانت حسيبة فيها تنتظر شيئاً)) [3] و((شهور خمسة أخفقت فيها **حسيبة** في رأب أي صدع في جسور علاقتها مع **زينب**))[4]. أما الحدث الذي أنهى كل الحالات الترددية التي عرفتها **حسيبة** في هذه الشهور الخمسة، فكان معرفة **حسيبة** بخبر هروب **هشام** من المدرسة الشرعية، وسقوطها إثر ذلك على جدار البحرة الرخامي.

وتتميز فترة وجود **فياض** في البادرائية بأنّها فترة تسودها مجموعة من الأفعال الترددية، سواء من قبل **فياض** أو من قبل شيوخ البادرائية الذين كان يعيش معهم، من ذلك: ((هاهو يصبح أخيراً **فياض** البادرائي، يقرأ إن مكّنه الضوء من القراءة، ويتشمس حين يمضون إلى حلقات جامع القلبقجية يدرسون))[5]. ومن ذلك أيضاً: ((كان يراقبهم يوم الخميس، وقد انغمس كل منهم بغسل ملابس الأسبوع الفائت، يراقب تزاحمهم على حبال الغسيل، ومن سبقَ نشر قبل الآخرين))[6].

---

١ خيري الذهبي، التحولات، حسيبة... ص١٩٠

٢ نفسه، ص ٢٨١

٣ نفسه، ص ٢٨١

٤ نفسه، ص٢٨٠-٢٨١

٥ خيري الذهبي، التحولات، فياض... ص٤٣٤

٦ نفسه، ص٤٣٤

أما ما قوض السكون في عالم **فياض** وجعله ينتقل إلى حالة ترددية أخرى، فهو مجـيء **إياد** إليه يخبره بأن **هشاماً** سيأتي لزيارته، عندها يصبح هم **فياض** الوحيـد أن ينهـي كتابـة مذكراته لابنه **هشام** غافلاً عن كل ما حوله، نقرأ حول ذلك: ((أيام طويلة انقـضت **وفيـاض** يكتب، أيام طويلة سمع فيها هديل الستاتي ولم يأبه، أيام طويلة عـرف فيهـا أن **إيـاداً** وأن **منصوراً** يريدان لقاءه لكنه لم يفتح))[1].

ونقرأ في رواية ((هشام أو الدوران في المكان)) مجموعةً من الأفعـال الترددية التـي عاشها كل من **هشام ولينا** خلال عام العزلة الطويل الذي فرضه **هشام** على نفسه، ومن ذلك: ((عام طويل كان **هشام** المحاط بصور **لينا** يظن أنّه يستعيض بصورها عنها فيغلفهـا بالعتمـة حيناً ثم يعيدها إلى الشمس))[2]. ونقرأ أيضاً عن **لينا**: ((عام طويل سئمتْ فيه سـؤال **محمـود** وأصدقائه عنه ولا جواب فلقد اقتنعوا بأنّه هجر البلد))[3]. ونقرأ: ((عام طويل انقضى كانت فيه **لينا** تربي في القلب وردة **هشام** الوحشية المنشورة على ورق صقيل))[4]. وينتهي هذا العام بما فيه من أفعال وحالات ترددية بظهور شبح **ناديا لهشام**، مما جعله يفر هارباً منهياً عزلته[5].

---

١ خيري الذهبي، التحولات فياض... ص٤٥٣

٢ خيري الذهبي، التحولات هشام أو الدوران في المكان... ص٣٥

٣ نفسه، ص ٣٦

٤ نفسه، ص ٣٦

٥ نفسه، ص ٣٦

خاتمة البحث ونتائجه

تركّز جهد البحث في الباب الأول من هذه الدراسة على الفضاء المكاني في ثلاثية التحولات، وكان من أهم نتائج هذا الباب فيما يتعلق بمكونات الفضاء التي ظهرت في ستة عشر فضاء جزئياً، أن هذه الفضاءات كانت فضاءات ممتلئة بالدلالة، ولم تكن حيادية تلبي حاجتي التأطير والإيهام الواقعي فقط، بل كان لها وجودها العضوي الموظف في الروايات. وقد عبر الفضاء المكاني في الثلاثية في تجلياته كلها عن الارتباط الوثيق بين المكان والزمن والشخصيات أيما تعبير. وكان من أهم الدلالات وأكثرها هيمنة في الثلاثية دلالتا العزلة والقمع، حيث تعددت الفضاءات المنتجة لهاتين الدلالتين.

وأما أبرز العلاقات التي نشأت بين الفضاء والشخصيات فقد تركّزت في ثلاثة أنواع من العلاقات هي علاقة الانتماء وعلاقة التماهي مع الفضاء أو جزئياته، وعلاقة النفور التي تطورت غالباً إلى انسلاخ فعلي عن الفضاء. وقد تجلّت علاقة الانتماء عبر أكثر من وجه؛ الوجه الأول هو الانتماء إلى مجتمع المدينة الواحة، ومثّله **حمدان الجوقدار** وأصدقاؤه من التجار خير تمثيل بالإضافة إلى تمثيل **حسيبة** له بعدما غادرت ثوب **حسيبة** الجبلية. والوجه الثاني هو الانتماء إلى مجتمع الثورة والنضال، ومثّله كل من **صباح** و**فياض** و**منصور** بصورة رئيسية. والوجه الثالث هو الانتماء إلى الآخر وقد جسده **فياض** فترةً من حياته هي الفترة التي تبنّاه فيها **روجيه** و**ماتيلد**، لكنّه اختار فيما بعد انتماءه الحقيقي العربي، وتخلّى عن متبنّيه. وجسد هذا الانتماء أيضاً **هشام** عندما سافر إلى ألمانيا، وقرر الانصهار في المجتمع الجديد، ومارس طقوس هذا الانصهار كلّها، لكنه أخفق في ذلك، وعاد إلى وطنه.

ونستطيع أن نسجل هنا أن العلاقة الأولى، علاقة الانتماء إلى مجتمع المدينة الواحة، كانت العلاقة المستقرة والتي تعرضت إلى الإدانة في آن معاً، المستقرة لأنها لم تتعرض لاضطرابات أو انقطاعات، والمدانَة لأن الروايات الثلاث عبرت عن تلك الإدانة بطرائق عدة مباشرة حيناً وغير مباشرة أحياناً، أما علاقة الانتماء إلى مجتمع الثورة والنضال فقد كانت علاقة تعرضت بحسب الشخصيات التي مثّلتها إلى اضطرابات وانتكاسات كثيرة، فقد انفض رفاق الثورة من حول **صباح** مما أدى به إلى النزوح من الجبل والالتجاء إلى بيت **حمدان الجوقدار**، لكنّه عاد فيما بعد للالتحاق بركب المناضلين، وذهب إلى فلسطين واستُشهد فيها. وكذلك **فياض** الذي قام مع إياد بعملية تفجير لغم بدائي كبدت الفرنسيين بعض الخسائر وأرقتهم بعض الوقت، نراه يعتكف في بيت **حسيبة** لاجئاً معتزلاً السياسة والصحافة وكل

عالمه السابق، ثم ما يلبث **فياض** أن يعود بعد زمن إلى جوهره النضالي ويلحق برفاق الثورة المتجهين إلى فلسطين لحرب اليهود وتتعرض هذه العلاقة لنكسة أخرى حين يعود **فياض** من فلسطين بعد أن تتناقله السجون، ولا يعترف بعمله البطولي مع **منصور** أحد، حيث يعتزل **فياض** في البادرائية، ويزهد في كل شيء. ولا تكون حال **منصور** حين يلقاه **فياض** مصادفةً بأحسن من حال **فياض** حسب ما تخبرنا رواية ((فياض)).

يقودنا ذلك إلى أن علاقة الانتماء إلى مجتمع الثورة لم تكن أيضاً علاقة مثمرة فقد ظل عمل **صياح** البطولي عملاً فردياً قاصراً، وبطولة **فياض ومنصور** لم يعترف بها أحد، **وإياد** الذي اكتسب صفة المناضل مدةً يتحول بعد الاستقلال إلى شخص انتهازي، لا هم له سوى المنصب. أما علاقة الانتماء إلى الآخر فهي علاقة محكومة بالإخفاق فهي لم تفلح بالاستمرار مع **فياض** الذي تخلى عن الشخصين الفرنسيين اللذين تبنياه، وحاولا زرع قيم فضائهما داخله، ولم تفلح أيضاً في الاستمرار مع **هشام** الذي حاول بأقصى جهده أن يندمج في مجتمع الغرب ويعتنق قيمه ولكنه أخفق في ذلك.

وكانت علاقة التماهي مع الفضاء أو إحدى جزئياته حسب ظهورها في الروايات ردة فعل تجاه العزلة والحرمان من الآخر، فقد جعلت **أم خالدية** المرأة الأرملة المعقدة غرفتها فضاء لتطريز الأكفان وتحضير العطور، وجعلت **خالدية** المرأة المطلقة المعتزلة في بيتها هذا البيت فضاء زرعته بالنباتات والزهور، حتى لم يعد هناك مكان للمزيد، واتحدت **زينب** المرأة المريضة بعد أن غادرها **فياض** بآلة نسج الجوارب لتنسج إلى ما لا نهاية. وقد تميزت هذه العلاقة بين الشخصيات والفضاء بأنها علاقة مستمرة لم يعطّلها إلا الموت مع **خالدية** وأمها ولم تعلمنا الروايات أن **زينب** توقفت عن نسج الجوارب، لأن مصيرها كان غامضاً، لم تتحدث عنه الثلاثية إلا بإشارة عابرة إلى موتها في رواية ((هشام)) دون أن نعرف ما ظروف هذا الموت.

وتجسدت علاقة النفور والانسلاخ عن الفضاء في شخصية **هشام** الذي هرب إلى الغرب وشخصيتي **صياح وفياض** اللذين ذهبا إلى فلسطين مبتعدين عن فضاء المدينة الواحة عموماً وفضاء الدكان خصوصاً.

خُصص الباب الثاني من الدراسة لمبحث الفضاء الزمني الذي تناولنا فيه مقولات الترتيب الزمني والمدة الزمنية والتواتر السردي، وقد لاحظنا فيما يخص الترتيب الزمني أن روايات الثلاثية لم تكن أجزاء متتابعة زمنياً، فالأحداث في روايتي ((حسيبة)) و((فياض)) كانت تتوازى زمنياً كثيراً من الأحيان وتقاطعت أحياناً في جزء منها. أما رواية ((هشام أو الدوران

في المكان)) فكان لها استقلالها الزمني من الوهلة الأولى وارتبطت مع الروايتين السابقتين عن طريق الاسترجاع فقط. وبينا أن رواية ((حسيبة)) قد اتبعت النسق التتابعي الأفقي زمنياً بصورة عامة. وكان الارتهان العام فيها للزمن الحاضر، وإن كان هذا الارتهان يكسر أحياناً بـبعض المفارقات الزمنية. وتتميز رواية ((فياض)) أيضاً بأنها تتبع النسق الزمنـي المتتـابع عمومـاً ويكون لمفارقة الاستشراف فيها حضور خاص يلازم السرد من بدايته حتى نهايته. أما رواية ((هشام أو الدوران في المكان)) فتميزت بأن الأحداث التي تعزى إلى ماضي السرد فيها تتفوق كمياً على الأحداث التي تُعزى إلى حاضر السرد، إذ تغطي أحداث الماضي أكثر مـن ثلثـي الرواية فتكون بذلك السعة النصية للزمن الحاضر ضيقة تنحصر في الفـصول الأولـى مـن الرواية بالإضافة إلى الفصل الأخير منها وتظهر لتؤطّر بدايات فصول أخرى أحياناً. وأظهـر تتبع مفارقة الاسترجاع في الروايات الثلاث أن هناك محركات أساسية استدعت هذه المفارقة، ومن أهمها:

١- تشابه الحدث الراهن مع حدث سابق.
٢- ظهور مثير بصري يرتبط بالماضي بصورة مباشرة أو غير مباشرة.
٣- التداعي الذي تحكّم بالأفكار وقادها إلى الاسترجاع.
٤- السؤال المباشر من شخصية ما عن اسم معين أو حادثة معينة، يبدأ بعـده الاسترجاع ليكون بمنزلة إجابة عن ذلك السؤال.
٥- وجود محرك مكاني يذكّر بحدث ما.
٦- ظهور شبح الشخصية التي سيتم الحديث عنها في الاسترجاع.

أما عن توظيف الاسترجاع في الثلاثية فقد رأينا أن روايتي ((حسيبة)) و((فياض)) قـد حفلتا بالاسترجاع الخارجي في الفصول الأولى منها، مما جعل القارئ يلم بالمراحل الأساسية في حياة الشخصيات التي استُهل بها العالم السردي، أما رواية ((هشام أو الدوران في المكان)) فرأينا أن الاسترجاعات الخارجية فيها شكلت الأعمـدة الرئيـسية للحكايـة لأن الماضـي لا الحاضر كان المحور الأساسي للسرد، وتفرعت من هذه الاسترجاعات الخارجيـة مفارقـات كانت عبارة عن استرجاعات أو استشرافات تعالقت أغلب الأحيان مع ما يدعى بالاسـترجاع التام، وذلك في حالتين بارزتين الأولى: يبدأ فيها الاسترجاع الأساسي الخـارجي مـن نقطـة تتميز بأهميتها الخاصة بإحداث تحول في مجرى السرد، مما جعل ذكرالفترة الزمنية الـسابقة لاحقاً في الأهمية، فيأتي ذكرها في حكاية استرجاعية تامة.

والحالة الأخرى تكون عبر تضمين حكاية لشخصية طارئة علـى الـنص الـسردي، وتشكّل حكايتها جزءاً مهماً لاطّراد حلقات الاسترجاع الخارجي الأساسي.

ولم يكن لتوظيف الاسترجاع التام في رواية ((حسيبة)) حضور نصي هـام، وظهـرت الاسترجاعات التامة في رواية ((فياض)) في مفاصل محددة من الرواية، فقد كانت تأتي غالبـاً لتسد ثغرات زمنية سابقة، وتجيب على سؤال المتلقي حول تطور مجرى الأحداث ووصـولها إلى الحد الراهن، وتترافق هذه الاسترجاعات مع وجود الشخصية في فضاء جديد يـستدعي فضول المتلقي.

وأخذ الاسترجاع التكميلي الجزئي موقعه في الثلاثية بتفاوت بين أجزائهـا، إذ تبـدو رواية ((حسيبة)) الأكثر توظيفاً له، يليها في ذلك رواية ((فياض)) ويقلّ في رواية ((هشام)) ورود هذا الاسترجاع، لأن هذه الرواية تستخدم الاسترجاع الخارجي بصورة أساسية، والاسـترجاع التكميلي الذي نتحدث هو استرجاع داخلي.

أما الاسترجاعات غيرية القصة التي كانت تتناول شخصية يتم إدخالهـا حـديثاً إلـى السرد يريد السارد إضاءة سوابقها، أو شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت، ويجـب استعادة ماضيها القريب، فكانت رواية ((حسيبة)) الأكثر توظيفاً لها نسبياً وذلك في الموضـعين السابقين اللذين تمت الإشارة إليهما.

بينا في حديثنا عن الاستشراف أن روايـة ((فيـاض)) تميـزت بكثافـة التوظيـف الاستشرافي بصورة عامة، يليها في ذلك رواية ((هشام)) ثم رواية ((حسيبة))، ولاحظنا أن أشكال الاستشراف في الثلاثية تنحصر في نوعين أساسيين:

١- الاستشراف المتعلق بحدث سابق.

٢- الاستشراف الإجمالي لما سيأتي من أحداث.

وتفرع الاستشراف المتعلق بحدث سابق إلى ثلاثة أنواع هي:

أ- استشراف التذكر والمراجعة.

ب- الاستشراف الحواري أو استشراف المحادثة.

ج- استشراف الكتابة.

قصدنا باستشراف التذكر والمراجعة الاستشراف الذي يبدأ بأحد الفعلـين سـيذكر أو سيراجع أو أحد تصاريفهما، وكانت روايتا((فياض)) و((هشام)) الأكثر اسـتخداماً لهـذا النـوع الاستشرافي. وكانت أهم وظائفه مراجعة الحدث وتأويله، والتنويه إلى محطات أساسية مقبلـة في حياة الشخصية، واستحضار أحداث متشابهة في مضمونها الذي يبدو للشخصية.

أما الاستشراف الحواري فهو الاستشراف الذي يبدأ بعبارة سيقول أو سيحدث أو مـا يقابلهما، وكان هذا الاستشراف عبارة عن مشهد حواري، و قد ورد في رواية ((حسيبة))، لكنه تبلور بصورة معمقة في رواية ((هشام))، وكان الهدف الأساسي منه مناقشة الحدث حيناً وتأويله حيناً آخر. وظهر استشراف الكتابة في رواية واحدة هي رواية ((فياض))، وتركزت وظيفتـه في التعليق على حدث ما، وتباينت ماهية هذا التعليق؛ فظهر أحياناً في شكل التنويه إلى أهمية الحدث بوصفه محطةً مهمةً في حياة الشخصية، وظهر أحياناً أخرى فـي شـكل اسـتخلاص للعبرة من الحدث، وظهر أيضاً من خلال بيان أثره في الشخصية، أو تقديم تأويل جديد للحدث أو موقف جديد منه، أو استحضار مواقف متشابهة.

واتّضح لنا مما سبق دراسته من أنواع الاستشراف المتعلق بالحدث، أن هذه الأنواع لم تكن إلا تنويعاً لغاية كبرى واحدة هي العودة إلى الحدث الذي مضى مجدداً وذلك انطلاقاً مـن مجرد تذكره وصولاً إلى غايات أخرى متعددة تبقى ضمن إطار الغاية الأساسية. واسـتُخدِمت تقنية الاستشراف الإجمالي لتشير إلى مجموعة أحداث مستقبلية ستحدث متتابعةً، وظهرت هذه التقنية في روايتي ((حسيبة)) و((فياض)) خاصةً، وكثيراً ما وظف هذا الاستشراف فـي روايـة ((فياض)) ليذكر مجموعة من الأحداث لتكون مقدمة لحدث رئيسي هو المقصود والمركز عليه. وجدير بالذكر أن الاستشراف قد لعب في الثلاثية دوراً بارزاً في إثارة التشويق لما كان يثيره لدى المتلقي من أسئلة حول كيفية الوصول إلى هـذه الحالـة المـستقبلية أو تلـك، ولعـب الاستشراف أيضاً دوراً في تغطية الامتداد الزمني الطويل ولا سيما فـي روايـة ((فيـاض)). وتناول بحث المدة الحركات السردية المعروفة وهي المشهد والوقفة والحذف والإجمال.

رأينا كيف كان الراوي يقود المشهد الحواري غالباً، وكانت بعض الشخصيات الساردة تفعل ذلك في بعض الأحيان. وقد تدخل الراوي في الحوارات أكثر الأحيان بـالتعليق عليهـا وعلى المتحاورين، أو تسريد بعض الفقرات من الحوار، أو وصف إحـدى الشخـصيات أو الأمكنة.

وقد برزت في روايتي ((فياض)) و((هشام)) ظاهرة المفارقـات الزمنيـة التـي تقطـع الحوار، وإذا كان الحوار يستَخدم في روايتي ((حسيبة)) و((فيـاض)) لأحـداث تتـسم بقيمتهـا الدرامية، أو تتسم بأنّها ذات دلالة مهمة، فإن الحوار في رواية ((هشام)) استُخدِم لرسم مـشاهد تتّسم بالتكرار، وتحمل المضمون ذاته، وذلك لتكريس حالة مهيمنة في الزمن الحاضـر هـي حالة الحصار الدائم من قبل أشباح الماضي **لهشام ولينا**.

كان للوقفة - وهي أبطأ سرعات السرد - تجليان اثنان في الثلاثية: الأول هـو تلـك الوقفات الاستطرادية التي كان لها طابع التعليق والتأمل، والآخر هو الوقفات الوصـفية التـي

يكون الوصف أساساً لها، ولم تستحوذ الوقفات الاستطرادية على سعات نـصية كبيـرة فـي الثلاثية، أما الوصف فقد خرج أغلب الأحيان عن كونه توقفاً في السرد، لأنّه كان تأملاً مـن قبل الشخصية، وسجلنا من سمات الوصف أنّه تميز بالتّنوع التعبيري سواء أكـان ذلـك فـي الحالات أم في الأنواع.

ظهر الحذف في الثلاثية بشكليه الصريح والضمني، وأسهم فـي اقتـصاد الأحـداث وتسريع السرد، وتميزت رواية «فياض» بتوظيفها الحذف الضمني في بـدايات كثيـر مـن فصولها. وكان ظهور الحذف الأمثل في الحكايات الفرعية الخاصة بماضي شخصيات غيـر الشخصيات المحورية، وأدى ابتعاد رواية «هشام» عن مبدأ التتابع الزمني عموماً إلى صعوبة تحديد مواقع الحذف فيها.

أما على صعيد الحركة السردية الأخيرة وهي الإجمال فقد وظف السرد في الثلاثيـة نوعين منه:

١- النمط السردي الترددي الذي استُخدم ليغطي فترات تتسم بالتكرار أو العادة وظهر هذا النمط بقوة في رواية «فياض».

٢- النمط السردي الإجمالي المألوف أو العادي.

استُخدِم الإجمال للربط بين المشاهد والتقديم العام لشخصية جديدة في روايتي «حسيبة» و«هشام» خاصةً واستُخدِم أيضاً ليكون أساساً للاسترجاعات في بعض الأحيان.

وقد ُوظفَ الإجمال أيضاً ليكون أساساً للاستشراف حـسب مـا رأينـا فـي بحـث الاستشراف، ووظفَ أحياناً للإشارة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث. ونـستطيع القول بصورة عامة إن الإجمال استُخدِم لتسريع السرد أكثر مما استُخدِم الحذف في ذلك.

كان القسم الأخير من دراسة الفضاء الزمني متعلقاً بالتواتر السردي الذي يشير إلـى علاقات التكرار بين الحكاية والقصة ورأينا أن للتواتر وجهين، وجهاً زمنيا وآخر أسلوبياً، ثم قمنا بدراسة الحكاية التكرارية، ورأينا أن أهم الوظائف التي قامت بها في الثلاثية هي:

١- الاكتفاء بالتذكير بالحدث وجعله حاضراً في ذهن المتلقي.

٢- إبراز الأحداث التي تسيطر على العالم الداخلي للشخصية وتضخيم آثارهـا مـن خلال العودة المتكررة لأقوال بعض الشخصيات.

٣- إضاءة التحولات المختلفة للشخصية عند تذكرها المتكرر للحدث.

٤- إغناء الدلالة عن طريق التنويع الأسلوبي.

٥- التعبير عن وجوه جديدة للشخصية يجلوها الحدث المتكرر.

وأما دراستنا للنوع الثاني من التواتر وهو الحكاية الترددية فقد أظهرت أن الحـالات التي ُوظفَ فيها هذا النوع هي:

١- توظيف ترددي يتميز بأنّه يقوم بخلق نماذج للشخصيات عبر تكديس سمات ترددية.

٢- والحالة الثانية هي تلك الحالة التي تهدف إلى اختصار فترات من حياة الشخصية وتكثيفها بما فيها من أفعال متشابهة متكررة للمرور إلى ما بعدها.

٣- الحالة الثالثة كانت تهدف إلى تكريس أوضاع ترددية مهيمنة تخلق حصاراً حول الشخصية لا يمكن كسره إلا بعد فترة طويلة نسبياً بحدث مفاجئ، يقطع الحالة الترددية المستقرة وينتقل بالشخصية إلى فعل جديد، أو ربما إلى حالات ترددية جديدة.

مصادر البحث ومراجعه

المصادر:

خيري الذهبي :

(١) - ملكوت البسطاء، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٥.

(٢) - طائر الأيام العجيبة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٧.

(٣) - ليال عربية، دار الكلمة، ط١، ١٩٨٠.

(٤) - المدينة الأخرى، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٥.

(٥) - التحولات حسيبة، الأولى للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٣ .

(٦) - التحولات فياض، الأولى للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٣.

(٧) - التحولات هشام أو الدوران في المكان، الأولى للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٣.

المراجع

١. إبراهيم، صالح، الفضاء ولغة السرد في حكايات عبد الرحمن منيف، منشورات المركـز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.

٢. إبراهيم، عبد الله، السردية العربية - بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربـي، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

٣. إبراهيم، عبد الله، موسوعة السرد العربي، منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥.

٤. إبراهيم، نبيلة، فن القص في النظرية والتطبيق، منشورات مكتبة غريب، القاهرة.

٥. ابن ذريل، عدنان، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠ .

٦. أبو هيف، عبد الله، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والـسرد، منـشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠ .

٧. إمبرت، إنريكي أندرسون، القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠.

٨. باختين، ميخائيل، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسف حلاّق، منـشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠.

٩. بارت، رولان، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشـي، منـشورات مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٣.

١٠. بارت، رولان، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، منـشورات المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.

١١. بارت، رولان الكتابة في درجة الصفر- ترجمة محمد نديم خـشفة، منـشورات مركـز الإنماء الحضاري، ط١، ٢٠٠٢.

١٢. باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، منشورات المؤسـسة الجامعيـة للدراسات والنشر والتوزيع، ط٤، ١٩٩٦.

١٣. بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، منشورات المركـز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.

١٤. برنس، جيرالد، المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، منـشورات المجلـس الأعلـى للثقافة، ٢٠٠٨.

١٥.بروب، فلاديمير، مورفولوجية الحكاية الخرافية، ترجمة: إبراهيم الخطيـب، منـشورات الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط – الدار البيضاء، ١٩٨٦.

١٦.بوتور، ميشيل، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٧١.

١٧.تودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، منشورات دار توبقال، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٩٠.

١٨.تودوروف، تزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بو علام، منشورات دار شرقيات، القاهرة، ط١ ،١٩٩٤.

١٩.جينيت، جيرار ، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليـل الأزدي، عمر حلّي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٩٠.

٢٠.جينيت، جيرار، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، منـشورات المركـز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠.

٢١.الرقيق، عبد الوهاب، في السرد، دراسات تطبيقية، منشورات دار محمد علـي الحـامي، تونس، ط٢، ١٩٩٨.

٢٢.ريكاردو، جان، قضايا الرواية الحديثة ، ترجمة: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافـة والإرشاد القومي، دمشق، ط١، ١٩٧٧.

٢٣.زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، منشورات دار النهار للنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.

٢٤.ستّار، ناهضة، بنية السرد في القصص الـصوفي (المكونـات والوظـائف والتقنيـات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣.

٢٥.سليمان، نبيل، الرواية السورية ١٩٦٧- ١٩٧٧، منـشورات وزارة الثقافـة والإرشـاد القومي، دمشق، ١٩٨٢.

٢٦.السيد، إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي فـي معالجـة فـن القـصة، منشورات دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨.

٢٧.الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي– نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، منشورات مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢.

٢٨.الشويلي، داود سليمان، مورفولوجيا الزمن في ألف ليلة وليلة، منشورات اتحـاد الكتـاب العرب، دمشق،٢٠٠٠.

٢٩.الصالح، نضال، معراج النص، دراسات في السرد الروائي، منشورات دار البلد، دمشق، ط١، ٢٠٠٣.
٣٠.عبد السلام، فاتح، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته الـسردية، منـشورات المؤسـسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
٣١.العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٩٩.
٣٢.فاليط، برنارد، النص الروائي، تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد بنحدو، المجلـس الأعلـى للثقافة، ١٩٩٢.
٣٣.فضل، صلاح، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، منشورات دار الآداب، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩.
٣٤.الفيصل، سمر روحي، ملامح في الرواية السورية، منشورات اتحـاد الكتـاب العـرب، دمشق، ١٩٧٩.
٣٥.الفيصل، سمر روحي، الرواية العربية: البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب العـرب، دمشق، ٢٠٠٣.
٣٦.قاسم، سيزا، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، منشورات الهيئـة العامـة المصرية للكتاب، ١٩٨٤.
٣٧.القاضي، محمد، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيـق، دار الجنـوب، تـونس، ١٩٩٧.
٣٨.لحمداني، حميد، بنيه النص السردي من منظور النقد الأدبي، منشورات المركز الثقـافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١.
٣٩.مارتن، والاس، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، منـشورات المجلـس الأعلى للثقافة، القاهرة ، ١٩٩٨.
٤٠.مجموعة مؤلفين، أدباء مكرمون /٢٨/ الروائي خيري الذهبي ، منشورات اتحاد الكتـاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦.
٤١.مجموعة مؤلفين، الرواية السورية المعاصرة، الجذور الثقافية والتقنيات الروائية الجديدة، منشورات المعهد الفرنسي للدراسات العربية، بإشراف جمال شحيد وهايدي توليه، دمشق، ٢٠٠١.

٤٢.المحادين، عبد الحميد، التقنيات السردية في روايات عبد الـرحمن منيـف، منـشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

٤٣.مراشدة، عبد الرحيم، الفضاء الروائي، الرواية في الأردن نموذجـاً، منـشورات وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، ٢٠٠٢.

٤٤.مندلاو، أ، أ، الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، منشورات دار صادر، بيروت،١٩٩٧.

٤٥.النابلسي، شاكر، جماليات المكان في الرواية العربيـة، منـشورات المؤسـسة العربيـة للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤.

٤٦.نجمي، حسن، شعرية الفضاء السردي (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء ط١، ١٩٩٧.

٤٧.اليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧.

٤٨.ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، منـشورات دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.

٤٩.يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء ط١، ١٩٨٩.

٥٠.يقطين، سعيد، قال الراوي، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيـضاء ط١، ١٩٩٧.

الدوريات

١- تودوروف، تزفيتان، ترجمة أنور أحمد إبراهيم، مجلة فصول، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد ٧٠ / شتاء ربيع ٢٠٠٧.

٢- حسين، خالد حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، (الخطاب الروائي لادوارد الخراط نموذجاً) كتاب الرياض، عدد(٨٣)، أكتوبر - منشورات مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض ٢٠٠٠.

٣- الحلبي، عبد الرحمن، السقوط في المدينة الأخرى، جريدة البعث السورية، منشورات مؤسسة الوحدة للصحافة والنشر والتوزيع عدد ٦٨٠٦، 1985.

٤- عبد المطلب، محمد، تداخلات الرؤية والسرد والمكان، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عدد ٤، الجزء الثاني، ربيع ١٩٩٨.

٥- فتحي، إبراهيم، خصوصية الرواية العربية، مجلة فصول، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السابع عشر، عدد /١/، صيف ١٩٩٨.

٦- الماضي، شكري عزيز، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة عدد /355/، سبتمبر، منشورات المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٨.

٧- محمود، حسني، مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، عدد ٣٤٣، ١٩٩٩.

٨- مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة عدد /٢٤٠/، منشورات المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨.

event as the writting's prolepsis and remind's prolepsis and as the summary prolepsis.

Generally, the triplet made the prolepsis technology the best method to examine the event in future.

The novel of "Hisham Or Turning In Place" analepsis formed the base for narration because the past not the narrative present controled on the novel's time. Because most of the story's events go in it and the past and present went back according to the general meaning of the novel which tries to assure the past's control in the characters consciousness.

The known narrative speeds has been also studied in time's part and they are the scene, the pause, the ellipsis and the summary in the text, and it's change from the familiar line to a specialty which makes the novels different so, the scene was the basic narrative movement in "Faiad's and Hisham's novels" while the summary and the scene have alternated in the narration in " Hasiba's novel". We realized that the scene was often out of the state of equality with the real scene known by it in the traditional narration. So, it was a composed scene of many times.

Its existence didn't have only the most dramatic or important state, but it went to repeated situations in the narration where the scene is used for a special aim. We realized that the description didn't take up wide textual areas in the triplet.

The description was functioned particularly for many aims which led to the variety in it.

It was often personal by the characters through looking or thinking. For the ellipsis and the summary, they both rotated in the narrative economy and each one of them has its own functions.

The last part of time's study was for the research of frequency, we announced this term, which showed repeated relation between the story and tale as we specialized its kinds in general.

After that, two types of narrative frequency were studied, they are repeating narrative and iterative narrative.

Finally, the research finished by a conclusion and general results of the study. Then, a list of appendix, and bibliography, which the research has depended on.

Narrative Structure
in Khairy AL-thahabi's Novels
"Time and place"

Outline of Research

This research has taken number of issues related to the two narrative elements of place and time in the triplet of the writer khairy AL-thahabi's; "The Changes ".

The research has been begun by an introduction which explains reasons of the research, the method that it has taken and the specialty of triplet in AL-thahabi's literature.

In the introduction, the speech has also taken a number of theoretic concepts which are necessary for the research as the theory of narration, the componants of the narrative structure and the depatable relation between time and place in the narration.

The first part was named space in "The Change's Triplet" and took a special approach for the topics of the three novels, then theoretic introductions related to the space's issue.

Then the components of space in the triplet following the most important spaces which it has been talked about in the triplet.

After that, we checked the most important things which made space very special, then the relation of space with characters. One of the most important results of this part was that space in the triplet was riched with different partial spaces and built through the characters that took it up and made relation with it.

So, the characters gave spaces its special attributes and riched it with the semantics which were sometimes unfamiliar. And gave the space opposite semantics of what reader might expect. And the place's semantic may vary according to the characters looking at.

The second part took the time in "the Changes Triplet" and was studied in it after the theoretic presentation for many issues; they are time order in the three novels and the analepsis and prolepsis anachrony, and we realized that the functions of these two anachronies have clear specialty in the triplet. When "Hasiba's novel" has followed the traditional concept which believes in the narrative control of analepsis anachrony, "Faiad's novel" has turned the rule , taken care of the prolepsis technology and make its topical presence more than the topical presence of analepsis and it has given the prolepsis many forms like the prolepsis related to the